que sais-je ?

LA SALSA ET LE LATIN JAZZ

ISABELLE LEYMARIE

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

QUE SAIS-JE?

La salsa et le Latin jazz

ISABELLE LEYMARIE
Docteur en ethnomusicologie

ISBN 2 13 045317 1

Dépôt légal — 1re édition : 1993, mai

© Presses Universitaires de France, 1993
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris

INTRODUCTION

La musique cubaine, dont sont issus la salsa et le Latin jazz, est l'une des musiques les plus fécondes de notre siècle : Cuba, en effet, a légué un nombre impressionnant de rythmes incandescents : rumba, mambo, cha cha cha, pachanga, et influencé aussi bien les jazzmen que les compositeurs populaires et classiques : « Les rythmes cubains, s'émerveille Manuel de Fallá, représentent quelque chose de vraiment admirable et d'une certaine manière unique dans la musique du monde », et, admet Aaron Copland, auteur d'un *Danzón cubano,* « un véritable orchestre cubain de rumba... peut aussi nous montrer une chose ou deux quant à l'utilisation fiévreuse des polyrythmes ».

Cette musique cubaine s'est développée selon deux axes se recoupant parfois : le répertoire de danse, appelé, depuis la fin des années soixante, *salsa* (sauce), et le Latin jazz. Alors que la pop music se mécanise chaque jour davantage, la salsa et le Latin jazz ont souvent conservé vigueur et authenticité. « Avec le jazz, la salsa constitue le dernier bastion de la musique honnête », affirme Ray Barretto, et Dizzy Gillespie s'avoue fier d'appartenir à l'histoire du Latin jazz.

Vers le milieu du XIX^e^ siècle, les rythmes cubains gagnent Porto Rico et Saint-Domingue et à la fin des années vingt, lorsque les maisons de disques des Etats-Unis jettent leur dévolu sur les orchestres de La Havane et de Santiago, le continent américain et l'Europe. Les Portoricains, émigrés en masse à New York, et les musi-

ciens venus de La Havane : Alberto Socarrás, Alberto Iznaga, Mario Bauza, Machito, favorisent l'essor de la culture latine et New York devient le cœur de la musique cubaine et portoricaine aux Etats-Unis.

La Nouvelle-Orléans avait également permis la rencontre de la musique américaine et caraïbe : les Noirs de Congo Square y secouaient les mêmes mâchoires d'âne et faisaient résonner les mêmes marímbulas (grosses sanzas) que leurs frères d'Oriente ou de Matanzas, et les anciens « jazz bands » fourmillent de noms aux consonances espagnoles. En 1850, le compositeur Louis Moreau Gottschalk avait ramené d'un périple antillais la habanera à La Nouvelle-Orléans. (Celle-ci s'était aussi diffusée dans d'autres pays d'Amérique latine, et à Buenos Aires, elle avait engendré le *tango* — mot bantou originaire de Cuba — dont les syncopes et l'instrumentation, bandonéon mis à part, témoignent d'ailleurs sans équivoque de sa parenté avec le danzón cubain, proche parent de la habanera.)

En 1910, W. C. Handy avait aussi rapporté une moisson de rythmes latins de Cuba, où il avait séjourné avec l'armée américaine. Aux Etats-Unis, la habanera, métamorphosée en *Spanish bass,* s'était faufilée dans les rangs de Scott Joplin, certains morceaux de Jelly Roll Morton ou de Jesse Picket, faisant parler à Morton de *Latin tinge* (teinte latine) dans le jazz louisianais.

Dans les années quarante, les rythmes cubains, s'unissant au be-bop, enfantent le « cubop », baptisé « Latin jazz » lorsque s'y adjoindront d'autres éléments latins. Tout en subsistant surtout de la musique de danse, certains directeurs d'orchestres expérimentent aussi, par esprit d'aventure, avec le Latin jazz.

Si celui-ci réjouit les oreilles, la salsa donne des ailes aux pieds. Mais, à ses débuts du moins, l'appellation

de « salsa » soulève des controverses. Certains n'y voient qu'une nouvelle étiquette remplaçant ce qu'Africains et Antillais nommaient depuis longtemps musique « typique » ou « tropicale » et les Cubains accusent la salsa de copier des styles d'avant la Révolution. « La salsa n'est, affirme le percussionniste Armando Sánchez, que le son (rythme cubain) travesti avec un trombone. » D'autres, enfin, déplorent le côté irrévérencieux du nom.

Le mot « salsa », cependant, était déjà apparu dans les années vingt dans le célèbre son d'Ignacio Piñeiro *Echale salsita (Mets-y un peu de sauce)* exaltant avec délectation nourriture et amour, essentiels au maintien de la vie et principaux ingrédients, avec les rituels noirs, de la musique afro-cubaine. « No hay mejor butifarras en el mundo como las que vende el Congo » (« Il n'est de meilleures saucisses au monde, proclame la chanson, que celles que vend le Congo ») (personne d'origine bantoue). Quelque vingt ans plus tard, « salsa » avait resurgi dans la chanson *La Ruñidera* de « Mulatón » (Alejandro Rodríguez) : « El otro día fui a bailar a La Ruñidera... la salsa me gustó » (« L'autre jour, je suis allé danser à La Ruñidera... la sauce m'a plu »), et le Septeto típico : *Salsa Y Sabor* avait utilisé ce mot dans un titre de disque.

Salsa, en espagnol, évoque le piquant d'une jolie fille ou d'un beau garçon. « Tiene salsa ! » (« Il ou elle a du chien »), s'exclame-t-on volontiers dans les *barrios* de La Havane ou de New York. Sur scène, dans les années cinquante, certains directeurs d'orchestres cubains crient « salsa ! » à leurs musiciens pour les encourager, et les interjections lancées aux solistes s'entendent aussi dans certains enregistrements, se transformant parfois, avec la commercialisation de cette musique, en trucs un peu surfaits.

A l'aube des années soixante, le pianiste Ricardo

Ray, inspiré par l'émission de radio « La hora del sabor, la salsa y el bembé », diffusée à Caracas, ramène l'expression « salsa » à New York. Plusieurs musiciens l'utilisent alors pour désigner la musique de danse cubaine et portoricaine et les maisons de disques en généralisent l'usage. Les Lebrón Brothers intitulent un de leurs albums *Salsa y Control,* le groupe vénézuélien Federico Y Su Combo suit avec *Llegó La Salsa (La salsa est arrivée),* Félix Acosta avec son guaguancó *Salsa tropical,* Ray Barretto avec *Salsa y dulzura.*

Outre « salsa », la musique caraïbe abonde en métaphores culinaires : *sabor* (saveur, goût), figurant sur *Sabor,* de Rolando Laserie, *Tiene Sabor,* de l'Orquesta Sensación, *Sabor Cubano,* de Walfredo de los Reyes, ou l'interjection *azúcar !* (sucre) de Celia Cruz. Si le jazzman *cooks* (« chauffe », en argot afro-américain), le *salsero cocina* (« fait la cuisine ») et d'innombrables chansons : *Salchichas con huevos (Saucisses avec des œufs)* de Jimmy Sabater, *Helado de chocolate (Glace au chocolat)* d'Eddie Palmieri, *Fríjoles enchilados (Haricots pimentés)* de Joe Bataan, évoquent des aliments. Mais comme le vocable « jazz », d'origine plébéienne mais reconnu dans le monde entier, le mot « salsa », plus sonore que les vagues appellations de « musique latine », « musique tropicale » ou « musique typique », s'est finalement imposé.

La salsa n'est pas un rythme particulier mais une condensation de rythmes : sons, son montunos, guarachas, boleros, merengues, et à l'occasion bombas, plenas, mapellés, cumbias, paseítos, joropos et autres variations afro-latines. C'est, explique poétiquement Celia Cruz, « un petit animal qui se met dans les yeux et les oreilles et quand il t'arrive au cœur, il éclate et tu ne peux pas l'éviter ».

La salsa et le Latin jazz sont passés des ruelles mal famées de Matanzas, La Havane ou San Juan aux

clubs d'East Harlem, du Bronx ou de Calí, où les danseurs créent de splendides chorégraphies. Ces muriques tantôt fouettent le sang, tantôt apaisent l'âme et convient à d'exotiques rêveries.

Si de nombreux ouvrages ont traité de la musique afro-américaine, peu ont évoqué Arsenio Rodríguez, Chano Pozo, Benny Moré ou Tito Puente. Préjugés raciaux ? Mépris ou méconnaissance des cultures antillaises ? Cela, et aussi le fait que la consommation de masse a parfois abâtardi la musique latine, que l'atmosphère bon enfant des concerts et des bals, les sobriquets familiers des musiciens (« Patato », « Totico », « Mulatón », « Chocolate »), les pochettes souvent dépourvues de notes et vulgaires des disques et le sexisme de certaines chansons ont peut-être empêché ces musiques de jouir de la considération qu'elles méritent. Espérons que ce survol historique de la salsa et du Latin jazz et les quelques exemples musicaux en expliquant les rythmes essentiels permettront de les mieux apprécier.

Chapitre I

ORIGINES ET INSTRUMENTS DE MUSIQUE

Sandunga, mot espagnol signifiant « élégance » et « grâce », s'applique à merveille, note Fernando Ortiz, à la musique cubaine. Il en exprime également le caractère métissé car *sandunga* est, écrit Ortiz, « le mélange de *sa,* le sel blanc d'Andalousie, et de *ndungu,* le poivre noir d'Afrique ». Avec, ajouterai-je, une dose plus généreuse de *ndungu.* Pendant plus de trois cents ans, jotas, soleares, malagueñas, menuets et contredanses, brassés avec les danses des Noirs, donnent naissance à des genres créolisés constituant le fond de la musique populaire cubaine. Et l'espagnol, mêlé à des expressions soudanaises ou bantoues, engendre des hybrides linguistiques conférant aux chansons cubaines un cachet singulier.

Lorsque les Espagnols débarquent à Cuba, en 1492, les Indiens siboney ou Caraïbes sont en voie d'extinction. Les quelques Taïnos qui subsistent s'échappent de l'île ou périssent, terrassés par les conquistadores, la maladie ou les travaux forcés. Leur musique, fort mal connue, a rapidement disparu et le legs indien est plutôt d'ordre affectif, ainsi qu'en témoignent des chansons nostalgiques telles que *Siboney* d'Ernesto Lecuona.

Le folklore espagnol s'est surtout cantonné dans les

campagnes de l'intérieur de l'île et c'est l'Afrique qui a donné à la musique cubaine ses plus vives couleurs. « Quien no tiene de Dinka tiene de Mandinga » (« Qui ne descend pas d'un Dinka descend d'un Mandingue »), ou « El que no tiene de Congo, tiene de Carabalí » (« Qui n'a pas de sang congo a du sang carabali[1] ») proclament deux proverbes attestant la force de l'héritage africain. Plusieurs cultures noires se fondent parfois dans une même chanson, comme dans *Bilongo* (mot bantou signifiant « ensorcellement ») — hymne à l'amour conjuguant allègrement vocables congos et références mandingues :

Estoy tan enamorado
de le negra Tomasa
que cuando sale de casa
que triste me pongo

(Refrain)

Kiriribú[2] *Mandinga*
kikiribú, Mandinga
ay, ay, ay...

Je suis si amoureux
de la négresse Tomasa,
que lorsqu'elle sort de la maison
j'en deviens tout triste

(Refrain)

Il est mort, Mandingue,
il est mort, Mandingue,
hélas, hélas, hélas...

L'esclavage, officiellement aboli en 1880, se prolongera encore quelques années, renforçant l'apport culturel africain.

1. Personne originaire de la côte du Cabalar, au sud du Nigeria.
2. Mot d'origine bantoue.

Depuis le XVI[e] siècle environ, du sang africain coule dans les veines de la plupart des instrumentistes et chanteurs du pays. En 1831, les musiciens noirs y étaient trois fois plus nombreux que les blancs, note le musicologue Odilio Urfé, et José Antonio Saco remarquait dans ses *Memorias Sobre la Vagancia en Cuba,* publiées la même année, que les arts étaient « entre les mains des gens de couleur ». Ces « gens de couleur » syncopent les musiques européennes, métamorphosent les mesures à 3/4 en mesures à 2/4 ou 4/4, plus dansantes, articulent le phrasé autour de la « clave », rythme existant avec diverses variations dans l'ensemble du continent africain.

clave à "2/3"

clave de "guaguancó"

« La "clave", affirme "Patato" Valdès, ni ne se donne, ni ne s'achète. On naît avec, c'est une question de *feeling.* » L'ignorer crée une impression de porte-à-faux, de dislocation, et perturbe l'orchestre. Dans les groupes cubains, en effet, les rythmes s'imbriquent étroitement les uns dans les autres en fonction de la « clave », tissant une trame sonore fluide et entraînante d'une déroutante complexité. La mélodie semble glisser entre les mesures et les *tumbaos* (motifs rythmiques de la basse ou de la conga) donnent l'illusion d'une pulsation ternaire, décalée par rapport aux temps pairs.

I. — Les musiques rituelles afro-cubaines

La salsa et le Latin jazz puisent souvent dans le riche folklore d'origine africaine — *fundamento,* selon le terme consacré, de la musique populaire. Les rituels noirs ont nourri de nombreux musiciens, plusieurs percussionnistes ont d'abord battu des rythmes sacrés *(toques),* et des morceaux tels qu'*Afro-blue* ou *Ubane* de Mongo Santamaría se réclament des liturgies *lucumí* (yoruba), abakwa ou congo.

En milieu urbain, déjouant les autorités coloniales hostiles aux rassemblements des Noirs, les esclaves libérés se regroupent selon leur origine ethnique en *cabildos* — associations religieuses, récréatives et d'entraide mutuelle qui contribueront au maintien des survivances africaines. A La Havane, les tambours irritant les Blancs, les « cabildos » sont d'abord bannis « extra-muros » puis proscrits par le gouverneur, et le maire Nicasio Estrada Mora réprime à son tour les manifestations culturelles noires. Le président José Miguel Gómez (1909-1912), surnommé *tiburón* (requin), permet aux *comparsas* (groupes de danseurs et de musiciens des « cabildos ») de défiler lors du carnaval mais interdit les organisations fondées sur des critères de couleur, ce qui revient en fait à paralyser les « cabildos ». Exclus de la vie politique et académique et des principaux centres touristiques, les Noirs survivent d'expédients, s'entassent dans des quartiers sordides et crapuleux : Cayo Hueso, La Loma de Belén, Jesús María, s'accrochent au sport ou à la musique — seuls viatiques leur conférant un semblant de respect et quelques possibilités d'avancement.

Sous la présidence de Mario García Menocal (1912-1921), la campagne anti-noire redouble de virulence. Les rivalités entre orchestres dégénèrent souvent en algarades, il est vrai, mais prétextant leur incitation à la violence et à la débauche, Menocal prohibe les « comparsas », persécute les membres des « cabildos », fait détruire les instruments de percussion. Il interdit « les tambours et autres instruments d'origine africaine et les mouvements et phrases indécentes les accompagnant ». Quelques tambours, cependant, sont dissimulés et les « cabildos » poursuivent leurs activités en secret, attirant même des Blancs et des Orientaux. Et malgré les difficultés, les complicités et réseaux de sociabilité se tissant en secret dans les communautés noires favorisent l'élaboration d'une musique vivante, nourrie de sève populaire.

A partir de 1910, Fernando Ortiz, Israel Castellanos et d'autres folkloristes révèlent la prodigieuse richesse des cultures

noires de Cuba. En 1936, Ortiz et le compositeur Gilberto Valdés ressuscitent les *batá* (tambours sacrés lucumí) et les « comparsas », cristallisant toute la ferveur des quartiers populaires, renaissent elles aussi. Valdés organise un concert pour orchestre symphonique et batá et grave *Tambó,* sur lequel apparaissent ces tambours, tandis qu'Ortiz les utilise pour illustrer ses conférences d'ethnomusicologie.

1. **La musique yoruba.** — Sous le couvert du catholicisme, auquel les Blancs s'efforcent de les convertir, les Noirs continuent de célébrer leurs dieux. Fusionnant avec la religion yoruba, le christianisme engendre la *santería* (culte dans lequel les saints catholiques correspondent aux dieux africains) : Santa Bárbara à Changó, San Lázaro à Babalú Ayé. Chaque « santo » est invoqué avec ses rythmes propres joués avec les batá, tambours sacrés utilisés par groupes de trois (l'iyá improvisant, l'itótele et l'okónkolo assurant le contrepoint).

Aux Etats-Unis, les batá n'étaient employés que pour les cérémonies de « santería » des quartiers cubains et portoricains et l'on ne trouvait de disques — fort peu authentiques — que dans les *botánicas* (magasins d'objets de culte). Aujourd'hui les batá, parfois fabriqués en fibre de verre et non plus en bois, surgissent dans des contextes profanes. La musique populaire s'est également approprié les *jimaguas* (doubles cloches sans battant) et les *shekere* (instruments des prêtres fon et yoruba).

2. **La musique abakwa.** — Les Abakwa (appelés péjorativement Náñigos à Cuba), dont les rituels initiatiques (« plantes »), réservés aux hommes, attiraient d'extraordinaires musiciens, refusèrent longtemps de dévoiler leurs secrets. En 1959, Nat King Cole, autorisé à assister à un « plante », y resta, subjugué, des heures durant.

Scandent les « plantes » l'ekwé, tambour joué avec une technique de friction, la « fragaya », produisant un gémissement semblable au « glissé » obtenu en frottant la peau d'un bongo avec le doigt. Lorsque les *bongoceros* (joueurs de bongo) des groupes de son commencèrent à se servir du « glissé », dans les années vingt, les Náñigos les accusèrent de leur avoir volé la « fragaya ». Aujourd'hui, les rythmes et les tambours abakwa se sont eux aussi vulgarisés et des groupes tels qu'Irakere à La Havane ou Kubatá à New York les utilisent en concert.

3. **La musique congo.** — Les Congos ont considérablement enrichi le patrimoine linguistique et musical de Cuba. La

rumba descend de danses rituelles congo ; la conga et le bongo sont aussi d'origine congo (*conga* signifie « chant » et « tumulte » en langue bantoue et *mambo* « conversation avec les dieux »). Les sectes congos *(reglas)* : la « regla » mayombe, la palo monte, la kimbiasa et son ennemie jurée la « regla » biyumba, dont La Sonora Ponceña a interprété le chant *Lube lube,* évoquant l'ethnie lube, correspondaient autrefois à divers groupes bantous. Elles organisent encore des cérémonies accompagnées de chants, tambours, danses et libations de rhum.

II. — Les musiques profanes

Au XVIII[e] siècle, les « cabildos » obtiennent l'autorisation de défiler le jour du Corpus Christi et de l'Epiphanie. Profitant de l'occasion, ils ridiculisent dans des danses et des chansons, maîtres, rivaux et politiciens. Font partie des « cabildos » les « tumbas francesas », constituées par d'anciens esclaves venus d'Hispaniola après la révolte de 1791. Elles répandent dans le pays la chanson en patois *Tabatié moin tombé (Se me cayó el tabaco)* et le *cinquillo* (rythme proche de la « clave »).

cinquillo

1. **Le tango congo et la conga.** — Les « comparsas » de carnaval, basées dans différents quartiers, sont dirigées par un chef en supervisant la musique et en organisant la chorégraphie. Elles exécutent plusieurs danses dont le tango congo, d'où viendra, dans les années trente, la conga de salon. Au début du XX[e] siècle, les candidats politiques défilent dans les rues avec des orchestres « de conga » annonçant par la suite les résultats des élections. La conga, devenue un rythme spécifique, représente en 1908 le Parti conservateur et en 1917, le Parti libéral adopte *La chambelona,* chanson basée sur un rythme de conga. Aujourd'hui, les effervescentes « comparsas » égayent diverses fêtes avec leurs tambours, sifflets, poêles à frire et autres faiseurs de bruit.

2. **La guaracha.** — Danse sensuelle et enlevée, la guaracha surgit au XVIII[e] siècle dans les maisons de passe et les tavernes du

port de La Havane. Au début du siècle suivant, *La Guabina* suscite, avec son érotique poisson *(guabina)*, les foudres des bien-pensants :

Dice Doña Severina
que le gusta el mazapán
pero más el Catalán.

Entra, entra guabina
por la puerta de la cocina.

Doña Severina dit
qu'elle aime le massepain
mais plus encore le Catalan.

Entre, entre, Guabina,
par la porte de la cuisine.

Mais avec ses mouvements lascifs et ses grivoiseries, cette « danse de la populace » *(baile de la gentualla)*, comme la décrit Pichado en 1836 dans son *Diccionario de Cubanismos*, fait bientôt les délices du « teatro bufo » d'origine napolitaine. Le quatrain suivant illustre l'humour facile du genre :

La mulata es como el pan
se debe comer caliente
que en dejándola enfriar
ni el diablo le mete el diente.

La négresse est comme le pain,
il faut la manger chaude,
car si on la laisse refroidir,
même le diable n'y mordra pas.

La guaracha comporte généralement une introduction de quatre à huit mesures et deux ou trois parties répétées. Les orchestres de danse l'intègrent à leur répertoire au cours des années trente et quarante et les compositeurs Ñico Saquito et Julio Gutiérrez relatent les menus faits du quotidien dans leurs guarachas épicées.

3. **Le danzón.** — Matrice d'où sont sortis le mambo et le cha cha cha, le danzón vient de la contredanse laquelle, après avoir gagné l'Angleterre et la France, arrive à Cuba à la fin du XVIII[e] siècle. Peu à peu, des éléments noirs s'infiltrent dans cette musique (dans *La Francesita* ou *La mano abajo*, par exemple),

devenue le genre de prédilection des compositeurs locaux. Cubanisée, elle se transforme en contradanza, et l'exécutent à la fin du siècle suivant des orchestres consistant en fifre, cornet, clarinette, trois violons et contrebasse, plus güiro et timbales, ajoutant un piment tropical.

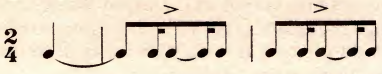
En 1877, Miguel Failde Pérez, jeune cornettiste de Matanzas, invente le danzón, plus syncopé que la contradanza. Il écrit quatre danzons enjoués bousculant les conventions musicales du moment : *El delirio, La ingratitud, Las quejas,* et surtout *Las Alturas de Simpson,* du nom d'un quartier de Matanzas célèbre pour ses rumbas.

Abolissant les pas compassés de la contradanza, le danzón se danse librement en couple. Il comprend quatre sections : le « paseo », répété après chaque « trío », le « trío de clarinette » (allegretto), le « trío de violon » (andante), et le « trío de cuivres » (allegro). Vers 1880, le pianiste « Papaíto » (Antonio Torroella) et le tromboniste Raimundo Valenzuela amènent le danzón à La Havane et malgré la lourde instrumentation des *típicas* (orchestres de danzón) : tubas, cornets, ophicléïdes, trombones à pistons, ce rythme « dégénéré » gagne les salons mondains. En 1910, la firme Edison commence à enregistrer des danzóns. Au fil des ans, le danzón subira de nombreuses modifications, incluant dans sa coda, des éléments empruntés à d'autres types de musique, dont le son.

4. **Le son.** — Le son naît dans la province d'Oriente. Selon Alejo Carpentier, le *Son de la Ma'Teodora,* datant du XVI^e^ siècle, serait le premier son cubain. Contrairement au son actuel, il possède une mesure ternaire, caractéristique de nombreux airs espagnols de l'âge d'Or. « Ma'Teodora » (Teodora Ginés) aurait été une Noire libre de Saint-Domingue établie à Santiago de Cuba, où elle avait constitué un petit orchestre, mais l'origine de cette chanson demeure contestée.

A la fin du XIX^e^ siècle, animent les fêtes de petites formations, les « bungas », consistant en *bongo, marímbula, güiro, maracas, tres* (instrument à neuf cordes) et *botija* (cruche dans laquelle on souffle, faisant office de contrebasse). Les « estudiantinas », plus étoffées, inspirées par les « tunas » des étudiants espagnols, détrônent les « bungas », et apparaissent des *soneros* (chanteurs de son, improvisant les paroles). Les *treseros* (joueurs de tres) Benjamín Castellanos, Augusto Puente Guillot ou Pablo Armiñán interprètent des variations du son : le ñongo, la bachata, ou le changüí, extrêmement responsorial. En 1909, selon le musicologue Alberto Muguercia, trois soldats d'Oriente apportent le son à La Havane. En fait, plusieurs instrumentistes

et chanteurs, attirés par l'animation de la capitale, s'y établissent, et des musiciens havanais ayant séjourné dans la province d'Oriente en ramènent aussi le son. Ce son primitif, joué d'oreille, est caractérisé par un motif rythmique nommé « anticipación ».



anticipación

Dans la salsa, le couplet échoit au « sonero » et le refrain au chœur *(coro)*.

Satirique, riche en grivoiseries et en calembours, le son commente l'actualité, exalte la patrie et les dieux mais surtout, avec une ardeur obsessionnelle, la nourriture et l'amour, comme dans ce truculent dialogue de rumba adopté par le son :

Qué le gusta a la negra prieta ?
El ñame con manteca (réponse du chœur).

Qu'aime la femme noire ?
L'igname avec du lard.

Guitare, bongo et güiro accompagnent le son montuno, plus lent que le son, découlant de la guajira. L'ossature dépouillée du son et du son montuno et leurs harmonies sommaires (I, IV, V) permettent aux solistes d'exprimer leur virtuosité en déployant des rythmes complexes, semblant échapper au temps battu.

5. **La rumba.** — La rumba brava, d'abord lovée dans les quartiers noirs de Matanzas, conjugue danse, chant, percussion et déclamation en un saisissant rituel. A l'orée du XX^e^ siècle se constituent des sociétés rivales de « rumberos ». Dans les années vingt et trente, des « rumberos » débarquent à l'improviste dans les plantations de canne à sucre ou dans les cours des immeubles populaires de La Havane, organisant à grand renfort de victuailles et de rhum des fêtes durant jusqu'au lever du jour.

La rumba est antiphonale : le chœur, chantant le refrain à l'unisson, répond au soliste et les mots, souvent déformés, épousent le rythme. Comme le son, elle exprime diverses émotions : mécontentement politique ou tourments affectifs. Le Congo, l'Andalousie et l'Afrique de l'Ouest lui ont légué leur sang et par un juste retour des choses, elle est revenue en Afrique centrale,

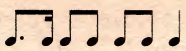
où elle a façonné la musique populaire zaïroise, et en Espagne, où les Gitans jouent de fougueuses « rumbas flamencas ». L'introduction chantée de la rumba « guaguancó » plonge ses racines dans le cante jondo. Du côté bantou, la rumba descend de la yuka — danse de fertilité aux girations pelviques — et d'une danse guerrière, la makuta. Durant les périodes de répression, des déhanchements suggestifs, des mouchoirs symboliques ou des gestes du pied ou de la tête investis d'un sens précis ont tempéré un érotisme trop manifeste.

Survivent trois principaux types de rumba : le yambú, lent, au tempo comme suspendu, battu sur des caisses de bois substituées aux congas lorsque celles-ci étaient interdites par les autorités coloniales et dansées par des personnes âgées ou mimant celles-ci ; la columbia, impérieuse, acrobatique, compétitive, réservée aux hommes ; et le guaguancó, ouvertement sexuel, scandé par trois congas : le quinto, improvisant, le segundo, exécutant le contrepoint et la tumbadora le rythme de base.

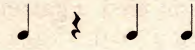
Dans les années trente la rumba, récupérée sous une forme affadie, pratiquement méconnaissable, par les orchestres commerciaux, s'imposera à New York et à Paris.

6. **Le bolero.** — Le bolero, romantique, contemplatif, suscite l'émotion avec des moyens réduits et il n'existe pratiquement pas de disque de salsa qui n'en comporte au moins un. Si le son et la rumba accordent la primauté à la virtuosité, le bolero favorise l'interprétation. Il dégénère parfois en pathos larmoyant mais le vrai bolero, poignant et rythmé, permet, grâce à sa richesse harmonique, d'improviser dans le style des ballades de jazz. Les thèmes sont de préférence bucoliques, patriotiques ou sentimentaux. Le bolero chante les indolentes métisses, les bords de mer ensoleillés, les verdoyantes palmeraies ou les amours désespérées.

Descendant d'une danse espagnole à rythme ternaire, il se développe en Oriente et devient la spécialité des *trovadores,* chanteurs s'accompagnant eux-mêmes à la guitare avec un jeu syncopé, le *rayado. Tristeza* (1885) de Pepe Sánchez, avec deux couplets séparés par un interlude de guitare, ouvre de nouvelles perspectives à ce genre musical. Au début du XX^{e} siècle, Patricio Ballagas compose des boleros pour deux voix, avec des paroles et des mélodies différentes pour chacune, et transforme la mesure binaire en mesure à quatre temps. Sous l'influence du jazz, le « tumbao » de la contrebasse se simplifie. Aujourd'hui, le rythme « afro » accompagne parfois le bolero :



rythme afro

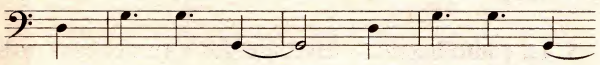


rythme de basse simplifié

Le bolero cubain affectionne les tempos moyens, les boleros portoricains ou mexicains, plus langoureux, les tempos plus lents.

III. — **Les instruments de la salsa et du Latin jazz**

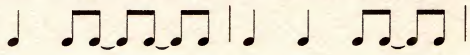
1. **La conga.** — Originaire de La Havane, la conga est frappée avec les mains nues, bien que l'on puisse également utiliser d'autres techniques, et tenue entre les jambes ou montée sur un pied. Autrefois tendues près d'une source de chaleur, les peaux sont aujourd'hui accordées grâce à des clés métalliques. La conga exécute des « tumbaos » mélodiques, comme le « tumbao de guaguancó » suivant :



tumbao de guaguancó

2. **Le bongo.** — Petit tambour double tenu sur les genoux, le bongo, originaire d'Oriente, fournit un rythme de base appelé *martillo* (marteau) et exige une dextérité particulière. Les deux peaux sont accordées à la quinte et frappées avec le bout des doigts.

3. **Les timbales.** — Durant la guerre d'Indépendance de Cuba, les *batallones de pardos y morros* (bataillons noirs) utilisent les timbales de façon swingante. Celles-ci passent, sous une forme plus réduite, dans la musique populaire. Elles consistent en deux caisses claires montées sur un pied. Egalement accordées à la quinte, elles se jouent avec des baguettes et parfois une main nue. La main gauche maintient la « clave », la droite improvise un accompagnement nommé « cáscara » ou « abanico ». Un autre rythme, la « paila », peut être marqué sur le côté de l'une des caisses.



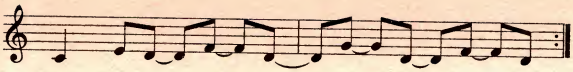
cáscara

4. **Les autres percussions et les idiophones.** — Les instruments les plus courants sont les maracas ; le güiro, gourde striée servant de racloir, fréquent dans les vieilles chansons portoricaines ; la tambora et la güira, grand racloir métallique, rythmant le merengue ; les claves, bâtonnets de bois frappés l'un contre l'autre, donnant le rythme de « clave » et surtout utilisés pour la rumba brava ; et plus récemment, dans le Latin jazz en particulier, shekere, batá, bonkó enchemiyá et autres tambours afro-latins.

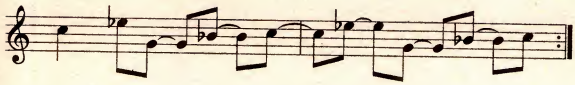
5. **La contrebasse.** — Exécute des « tumbaos » rythmiques sur lesquels il est possible de broder :

tumbao

6. **Piano, guitare et tres.** — Soutiennent les solistes à l'aide de formules contrapuntiques, les « montunos » :



montuno "de charanga"



montuno "de guagancó"

Les conjuntos de salsa actuels utilisent généralement trombones et trompettes, parfois saxophones, piano, guitare ou tres, basse, conga et bongo ; les charangas, violons, flûte traversière métallique (parfois, la flûte en bois à cinq trous, bien que celle-ci, exigeant une énorme force musculaire, ait pratiquement disparu), piano, basse et timbales. L'instrumentation du Latin jazz est plus variée : le vibraphone ou la guitare peuvent remplacer le piano et la batterie les autres instruments de percussion.

Chapitre II

LES ANNÉES VINGT ET TRENTE A CUBA

En 1925, Gerardo Machado, devenu Président de la République, ouvre le pays aux spéculateurs étrangers et au tourisme yankee. Cuba devient le lieu de villégiature préféré des Américains, que divertissent des shows bêtifiants, mais quelques *relief bands* locaux — orchestres secondaires alternant avec les attractions étrangères — leur font découvrir des rythmes plus authentiques. Malgré le krach de 1929 et la chute des cours du sucre, les Cubains se pressent dans les *academias de baile* (dancings racialement ségrégués) : les Blancs au Club Atenas, au Habana Sport, au Sport Antillano, les Noirs à La Fantástica, Las Aguilas, El Antilla.

I. — Le danzón

Au début des années vingt, les maisons de disques américaines se penchent de plus près sur la musique cubaine. Victor enregistre quelques típicas dont celles de « Tata » Pereira, d'Aniceto Díaz, de Pablo Valenzuela et de Félix González, mais les gros cuivres des típicas assourdissant souvent les auditeurs, leur succèdent les charangas (appelées « charangas a la francesa » parce que la danzón, et la flûte en bois qu'elles

utilisent, sont d'origine française), plus légères et mobiles avec leurs flûtes et leurs violons. Sous l'impulsion de l'extraordinaire flûtiste « El Moro » (Miguel Vázquez) et du pianiste Antonio María Romeu, l'improvisation acquiert une importance croissante.

Connu comme « Le magicien du clavier », Romeu a écrit des centaines de danzons inspirés, certains de facture extrêmement moderne : *Juana Elena, Siglo Veinte, Dulzura del son,* le ravissant *Flauta mágica* (en collaboration avec le flûtiste Alfredo Brito), *Marcheta, Ojos triunfadores.* Après un séjour dans la típica de Leopoldo Cervantes, il fonde un orchestre et interprète ses compositions au célèbre café La Diana — lieu de rendez-vous des musiciens de La Havane, où officie son frère Horacio, pianiste lui aussi — et à la radio, dans un style fluide et élégant. Son solo de piano sur *Tres Lindas Cubanas,* inspiré par un air populaire, sera conservé pratiquement tel quel par les orchestres qui reprendront le morceau. Il engage Fernando Collazo, grand séducteur et chanteur subtil, et d'autres charangas utilisent à leur tour des chanteurs. En 1939, Collazo se suicide, bouleversant ses admiratrices, et lui succède « Barbarito » (Idilio Bárbaro) Diez, à la fine élégance et la claire diction *(Junto al palmar del bajio, Aquella tarde),* qui constituera sa propre formation.

Se détachent aussi les charangas du pianiste « Cheo » (José) Belén Puig, avec son grand chanteur Pablo Quevedo, mort à vingt-neuf ans ; l'Orquesta Típica Cubana du pianiste « Neno » (Luis) González, actuellement dirigée par son fils Carlos ; la charanga de Belisario López, dont les disques contribueront aux Etats-Unis, au succès des charangas ; l'Orquesta Gris du pianiste Armando Valdés Torres, actif jusque dans les années cinquante ; et plusieurs groupes dirigés par des femmes : ceux d'Inés Laferté, de Paulina Alvarez (connue comme « l'impératrice du danzonete ») et de María Cervantes (fille du compositeur Ignacio Cervantes), et Eden Habanero.

II. — Le danzonete

En 1929, conjuguant danzón et son, le saxophoniste Aniceto Díaz crée avec son *Rompiendo la rutina* suggestif un genre nouveau : le danzonete. Auteur de danzons connus dont *La pulga* et *El teléfono de larga distancia,* Díaz avait fait partie de diverses formations dont la típica de Miguel Failde. *Rompiendo la rutina,* étrenné à Matanzas, possède une mesure binaire et quatre parties : introduction, « trío » avec rythme de danzón, refrain *(estribillo)* aux allures de son, et coda :

Danzonete
prueba y vente
yo quiero bailar contigo
al paso del danzonete.

Danzonete,
essaie et viens,
je veux danser avec toi
au rythme du danzonete.

Le danzonete traite généralement de sujets anecdotiques, souvent libertins. « Calabaza » (Gerardo Pérez) l'introduit à La Havane. De nombreux chanteurs, Abelardo Barroso, Estela Rodríguez, Ernesto Muñoz, Abelardo Aroche, s'éprennent de ce genre musical, mais il périclite vers la fin des années trente. Le sansonete (son sans « coro »), inventé pour lui faire pendant, ne suscitera qu'un médiocre intérêt.

III. — Le son

Malgré l'émergence des charangas, l'essor du son constitue le principal événement musical des années vingt. Des « estudiantinas » : La Arrolladora, Los Apaches, et des « trovadores » d'Oriente : « Floro » et « Miguel », « El Galleguito », s'installent à la capitale, et Isaac Scull, Carlos Godínez, « Vasarnilla » et d'autres musiciens ayant appris à jouer du tres dans la région de Santiago y popularisent aussi cet instrument.

La forme du son se fixe progressivement : aux couplets succède un refrain *(montuno)* rythmé permettant de danser à loisir et l'instrumentation, qui subira quel-

ques modifications à partir des années quarante, se codifie elle aussi.

1. **Les trovadores.** — Patricia Ballagas, Oscar Hernández, Miguel Companioni et d'autres « trovadores » se produisent dans la stimulante atmosphère des cafés ou au théâtre Esmeralda et « Sindo » Garay, Rosendo Ruiz, Manuel Corona, Ñico Saquito et Eusebio Delfín, créent des airs qu'interpréteront les orchestres de danse.

Ruiz a légué d'admirables chansons *(Falso juramento, Presagio triste).* Né à Santiago, il s'établit comme tailleur à La Havane et se lie d'amitié avec Romeu, qui fait publier son *Entre mares y arenas.* Malgré *De mi Cubita es el mango,* mondialement connu, et *Junto a un cañaveral,* immortalisé par Abelardo Barroso, il meurt exploité par les maisons de disques, dans un dénuement absolu. Musicien raffiné, Corona affectionnait les répliques musicales : *La Habanera,* répondant à *La Bayamesa* de « Sindo » Garay, ou *Animada* à *Timidez* de Patricio Ballagas. Il s'installe à La Havane en 1895, gagne sa vie comme rouleur de cigares et compose la guaracha-rumba humoristique *El servicio obligatorio* où apparaît le *gallo* (coq), symbole de virilité :

Uno que se siente gallo
de una gallina sin par
dice que le parta un rayo
si lo mandan a pelear.

Celui qui se sent le coq
d'une poule hors pair
souhaite que la foudre l'emporte
si on l'envoie se battre.

On lui doit aussi le gracieux *Longina* et *Santa Cecilia,* louant les charmes d'une belle Noire de La Havane. Comme Ruiz, il meurt pauvre et oublié. Chanteur et compositeur de premier ordre, « Ñico Saquito » (Benito Antonio Fernando Ortiz) s'approprie, dans ses guarachas pimentées : *La negra Leonó, Adiós compay gallo, Atésame el bastidor,* des éléments du son, mais le son, lui rendant la pareille, pillera la guaracha. Banquier de profession et guitariste et compositeur de talent, Eusebio Delfín a écrit de délicates chansons : *La guinda roja, Aquella boca,* et surtout *En el tronco de un arbol,* magistralement interprété par Barroso.

2. **Les groupes de son havanais.** — Son et « trova », issus d'un tronc commun, divergent peu à peu et

tandis que la « trova » se confine dans le cadre intimiste des *peñas* (réunions), le son conquiert l'étranger. Il jaillit d'abord des quartiers noirs : troquets, arrière-cours ou bouges de la plage de Marianao, où des percussionnistes viennent battre leurs tambours des heures durant. Puis les différents quartiers organisent des concours, avec des jurys chargés d'évaluer les mérites littéraires et musicaux de chaque orchestre (comme au temps des « cabildos », les rivalités dégénèrent parfois en rixes nécessitant l'intervention de la police), et le son envahit les « academias de baile », les célèbres Jardines Tropicales et le théâtre Alhambra.

La répression s'accentue sous le second mandat de Machado, de 1928 à 1933. Les manifestations culturelles noires sont proscrites, certains musiciens contraints de s'exiler. Le son, jugé subversif, prospère néanmoins et emprunte au jazz des techniques d'improvisation et la trompette, dont Louis Armstrong a fait l'instrument clé. Mais contrairement aux solos de jazz, les solos cubains, économes, cultivent le silence et la litote et, déplaçant des figures sur plusieurs mesures, créent des ambiguïtés rythmiques porteuses d'intéressantes tensions. Soutenue par le bongo, dont « El Chino » (José Manuel Incharte), « Montoto » et son fils « Manana » (Agustín Gutiérrez) perfectionnent le jeu, la trompette esquisse la mélodie — *florea,* dit joliment l'espagnol — avec des notes semblant flotter en arrière du temps auxquelles répond le « coro ». Se constituent des « sextetos » (« septetos » s'il y a des trompettes) consistant en deux chanteurs, le premier jouant des claves, le second des maracas, plus tres ou guitare, contrebasse et bongo. A la fin des années trente surgissent dans les orchestres de son le piano, et la conga, considérée jusqu'alors comme simple instrument de carnaval.

A) *L'Agrupación Boloña.* — Formée en 1915 par le joueur de bongo, de guitare et de marímbula Alfredo Boloña, l'Agrupación Boloña est l'un des premiers groupes de son enregistrés. Le personnel de l'orchestre, comme celui des autres ensembles de l'époque, varie souvent, et l'on retrouve fréquemment les mêmes instrumentistes et chanteurs dans différents groupes. En 1926, avec le chanteur et guitariste José Vega, Abelardo Barroso et « El Chino », l'Agrupación grave à New York son succès *Echale candela, Juana Calavera* (allusion à une célèbre prostituée), *Carolina mulata, A la cuata co y co,* son mâtiné de « santería » mêlant mots espagnols et yoruba.

B) *Le Sexteto Habanero.* — Avec ses vivantes chansons : *A la Loma de Belén, Espabílate, Mama Inés, Ofelia mía,* le Sexteto Habanero est considéré comme un modèle de référence par les Cubains. « Ce sexteto et le Trio Matamoros, avouait Nicolás Guillén, ont influencé ma poésie. » Constitué en 1920 par le guitariste Guillermo Castillo, il comprend à l'origine guitare, tres, deux chanteurs, botija et bongo. Abelardo Barroso entre dans le groupe en 1925, suivi d'Agustín Gutiérrez, qui popularisera le bongo aux Etats-Unis. L'année d'après, Habanero gagne un concours de son avec *Tres lindas Cubanas,* adapté du danzón de Romeu, et la venue du cornettiste et trompettiste Enrique Hernández le transforme en septeto. Certains clubs noirs pensant se dévaloriser aux yeux des Blancs s'ils invitent des groupes de son — musique considérée alors comme « une affaire de Nègres » — ironiquement, c'est aux Habana Yacht Club, Miramar Yacht Club et Vedado Tennis Club, réservés aux Blancs, que le septeto acquiert sa notoriété. Repris par la suite par Gerardo Martínez puis Ignacio Carrillo, il poursuivra sa carrière sous le nom de Sexteto Típico Habanero.

C) *Le Sexteto Occidente.* — Dirigé par la guitariste et chanteuse María Teresa Vera et le compositeur Ignacio Piñeiro, le Sexteto Occidente devient lui aussi un septeto avec l'arrivée, en 1929, du trompettiste Lázaro Herrera. Avec Piñeiro, Miguelito García en est le principal compositeur.

Auteur de *Veinte años,* Vera s'est souvent produite au cours de sa carrière dans le cadre de la « trova » et en duo, avec Rosendo Ruiz, Rafael Zequeira, Miguelito García et Lorenzo Hierrezuelo. Créateur prolifique, Ignacio Piñeiro, nourri de rumba et de rituels abakwa et ancien directeur musical du groupe vocal Los Roncos, a donné une nouvelle dimension au son, utilisant, dans ses compositions, la rumba et les liturgies afro-cubaines.

Occidente enregistre à New York *Ley fatal* de García et de nombreux sons de Piñeiro dont les savoureux *Perro flaco, Esas no son cubanas, Las mujeres podrán decir* et *Ninfa del valle.* Mais Vera accuse Piñeiro d'imposer ses chansons et celui-ci se joint au Sexteto Nacional, dont il assumera la direction musicale.

D) *Le Septeto Nacional.* — Avec Habanero, Nacional est le septeto le plus célèbre de l'histoire du son. Organisé par « Vaquero » Collazo, il est restructuré par les chanteurs Juan Ignacio de la Cruz et Alberto Villalón. Outre Piñeiro, qui en est également le contrebassiste, de la Cruz (premier chanteur) et Villalón (guitare, « coro »), il comprend le baryton Bienvenido León (seconde voix), « El Chino » et Francisco González (tres). En 1927, il débute au Habana Sport et ses 78 tours : *Sutileza, Que bonita es Cuba, Mentira Salomé,* s'arrachent dès leur parution. Entrent ensuite dans l'orchestre le trompettiste Lázaro Herrera, Agustín Gutiérrez et le chanteur Alfredo Valdés, qui subjuguera Miguelito Valdés ; puis, à diverses périodes, Abelardo

Barroso, « Carusito » (Florencio Hernández Cuesta), l'un des premiers « soneros » et « maraqueros » à avoir enregistré, « Machito » (Frank Grillo), « Rapindez » (Marcelino Guerra) et le « tresero » « Mulatón ». Après quelques séances de studio aux Etats-Unis, Nacional remporte à l'exposition hispano-américaine de Séville une médaille d'or pour *Suavecito* de Piñeiro, dont la poésie consommée et les sous-entendus osés ravissent les Andalous :

El son es lo más sublime
para el alma divertir,
se debiera de morir
quien por bueno no lo estime.

Suavecito, suavecito,
suavecito es
como se goza más.

Le son est le plus sublime
pour divertir l'âme,
celui qui ne l'estime pas
devrait mourir.

Doucement, doucement,
doucement,
comme ça c'est plus plaisant.

En 1933, le groupe étrenne à Chicago le son-pregón *Echale salsita* dont Gershwin, qui avait rencontré Piñeiro à La Havane, utilisera un motif dans sa *Cuban Overture.* Piñeiro s'éclipse quelques années du groupe puis le reforme en 1954. Il meurt à La Havane en 1969 mais l'orchestre, constitué par de nouveaux musiciens, existe toujours.

E) *Le Trío Matamoros.* — L'intense trio de Miguel Matamoros a propagé dans le monde entier ses chansons imagées : *Nadie se salva de la rumba, Alegre conga, La mujer de Antonio,* raillant Machado à mots couverts, et le célèbre *Son de la loma,* composé alors que Matamo-

ros chantait avec son cousin sous les fenêtres d'un sanatorium et que les écoutaient une jeune fille et sa mère :

Mama yo quiero saber
de dónde son los cantantes
que los siento muy galantes
y los quiero conocer.

Maman, je veux savoir
d'où viennent les chanteurs,
car je sens qu'ils sont très galants
et je veux les connaître.

Matamoros se produit à Santiago dans des fêtes de quartier en s'accompagnant au tres. Il est gaucher, et contrairement à la tradition, il joue sans plectre. En 1924, il s'associe avec le chanteur et guitariste Rafael Cueto et l'année suivante avec le baryton Siro Rodríguez. Le trio s'établit alors à La Havane où Matamoros accepte un emploi de chauffeur. Il y écrit plusieurs chansons dont *El que siembras su maís,* évoquant un vendeur de maïs de Santiago, et sautant du coq à l'âne avec des couplets libertins :

La mujer en el amor (sí señor)
se parece a la gallina (cómo no)
que cuando se muere el gallo (sí señor)
a cualquier pollo se arrima (cómo no).

En amour la femme (oui monsieur)
ressemble à la poule (mais bien sûr)
quand le coq meurt (oui monsieur)
elle s'accroche à n'importe quel poulet (mais bien sûr).

Le groupe enregistre ensuite de nombreuses plages : *Promesa,* le poignant *Lágrimas negras,* le rythmique *Olvido* et plusieurs airs humoristiques : *Le nudisme à Cuba, Tue, dieu te pardonne, Divorce en Espagne, Le cocaïnomane.* Dans les années cinquante, Matamoros, Cueto et Rodríguez s'installent dans le South Bronx, alors en pleine effervescence. Ils donnent leur dernier concert en 1960 et Matamoros meurt en 1971.

F) *Les autres groupes.* — Bienvenido Julián Gutiérrez a également marqué l'histoire du son avec de spirituelles compositions : *El diablo Tuntún, Convergencia, Sensemaya* — souvent des sons assez lents qu'affectionnait le public noir. D'autres groupes vibrionnaient dans l'intense atmosphère musicale des années trente : l'orchestre féminin Anacaona, qui s'est produit au Moulin Rouge à Paris peu avant la Seconde Guerre mondiale, le conjunto Apollo, le Sexteto Bolero, le Sexteto Munamar, Estrellas Habaneras, le Septeto Cuba de Fernando Collazo — l'un des premiers, avec Estrellas cubanas et La Sonora Matancera, à utiliser un piano — le Sexteto Universo, le Conjunto Kubanacán, le Septeto Matancero, Gloria Matancera, le Sexteto Agabama, le Septeto Redención.

3. **Le bolero.** — Au début des années vingt, le bolero, pétri dans le moule trovadoresque oriental, est souvent chanté en duo. « Sindo » (Gumersindo) Garay, cousin de Miguel Matamoros, et Alberto Villalón sont les auteurs d'airs empreints de charme et de saveur : Garay de *Perla marina, El huracán y la palma, Mujer bayamesa* (connue sous le nom de *La Bayamesa),* Villalón de *Boda negra, Estás celosa.* Dans les années trente, la radio et le cinéma popularisent les *boleristas* (chanteurs de bolero) mexicains : Las Hermanas Aguila, Los Calaveras, Roberto Ledesma, et Agustín Lara, qui séjourne à La Havane vers 1935. Le bolero mexicain influencera le genre de chanson romantique connu dans les années cinquante sous le nom de « filin ». Les duos céderont progressivement la place aux solistes et plusieurs « boleristas » essaimeront à l'étranger. Panchito Riset et Vicentico Valdés notamment, attireront un large public en Amérique latine et aux Etats-Unis.

4. **La guajira.** — La guajira est surtout l'apanage des trios de guitare : le Trío Azul ou Los Guaracheros de Oriente, portant la marque des trios mexicains et exécutant aussi des boleros et des guarachas. La plus

célèbre, emblème, pour beaucoup, de la musique cubaine, est *Guajira guantanamera,* composée par Joseíto Fernández en 1928. Elle sert en 1943 de générique à une émission de radio puis en 1965, Pete Seeger, utilisant les « Versos sencillos » du poète José Martì, la diffuse mondialement. « Cheo » (José) Marquetti et Guillermo « Portabales » (Quesada del Castillo) popularisent en milieu urbain une forme de guajira plus enlevée que la guajira traditionnelle.

5. **Les grands orchestres.** — Le jazz pénètre à Cuba au début des années vingt. Arrivent le banjo, le saxophone et la batterie et se constituent plusieurs formations de type show-business dont celle de Moisés Simóns. Ancien organiste et maître de chapelle, Simóns est l'auteur d'*El Manisero (Le vendeur de cacahuètes)* et de *Chivo que rompe tambó.* Concurrent de Simóns, Don Azpiazu se produit au Casino Nacional, au Havana Casino et au Jockey Club avec son orquesta Havana Casino et impose son répertoire cubain dans ces établissements, dominés jusque-là par la musique américaine.

La visite de Duke Ellington à Cuba, en 1933, accroît l'intérêt pour le jazz dans l'île. Quelques arrangeurs explorent les possibilités harmoniques de cette musique, plus vastes que celles du répertoire cubain traditionnel, enrichissent les simples mélodies du style « típico », insufflent dans leurs partitions un dynamisme inédit. Surgissent les Lecuona Cuban Boys, le Cuban jazz de Jaime Prats, les Hermanos Curbelo, les Hermanos Palau, les Hermanos Castro, les Hermanos Lebatard, l'ensemble novateur d'Armando Romeu Jr. et, en province, le Jazz Band de Cienfuegos. Si leurs sections de cuivres imitent celles des formations de jazz, ces groupes conservent des percussions latines et interprètent aussi bien des morceaux cubains, mexi-

cains ou argentins que des standards américains. Mais le jazz cubain, tiraillé entre deux polarités : copier les modèles américains ou conserver la « clave », mettra du temps à trouver sa véritable voix. C'est à New York qu'il y parviendra d'abord, dans les années quarante, en conjoignant rythmes cubains et harmonies du jazz.

6. **Les compositeurs classiques.** — Il existe peu de pays où musique classique, musique populaire et folklore se compénètrent aussi étroitement qu'à Cuba et plusieurs compositeurs classiques ont écrit des chansons populaires ou formé des orchestres de variété.

A) *Ernesto Lecuona.* — Ernesto Lecuona s'inscrit à ses débuts dans la lignée de Turina et d'Albeniz. Il se tourne progressivement vers la musique populaire avec la zarzuela *María la O* et des musiques de films et constitue en 1933 un grand orchestre commercial, les Lecuona Cuban Boys, qui sillonne l'Europe et l'Amérique latine. Il meurt à Ténérife en achevant son *Concierto de rumba.*

B) *Eliseo et Emilio Grenet.* — Eliseo Grenet et son frère Emilio affectionnaient également le folklore cubain. On doit à Eliseo le danzón *La mora, Drume negrita, Lamento esclavo, Mama Inés, Negro bembón, Espabílate.* C'est lui qui a introduit le rythme de la conga à New York et en Europe, en 1936. Emilio, lui, met en musique plusieurs poèmes de Nicolás Guillén dont *Sóngoro cosongo,* histoire d'un amoureux dépité voyant passer dans la rue la femme qu'il aime, et *Bito Manué no sabe inglé,* satire d'un Noir ignorant l'anglais.

C) *Gilberto Valdés.* — Musicien autodidacte, qualifié de « Gershwin tropical » par Alejo Carpentier, Gilberto Valdés est l'auteur du pregón *El botellero* et le premier compositeur à avoir utilisé les tambours batá, en 1941, dans une œuvre symphonique. Au début des années cinquante, il constitue à New York la première charanga de cette ville, ajoutant, comme Antonio Arcaño, une conga à ce type de formation, puis il dirige l'orchestre de la troupe de danse de Katherine Dunham.

Chapitre III

LES DÉBUTS DE LA MUSIQUE LATINE A NEW YORK

A la fin des années vingt, Harlem, en pleine Renaissance, affirme sa joie de vivre, sa puissance créatrice et sa sensualité. Duke Ellington et Fletcher Henderson émancipent le jazz de ses attaches louisianaises, Ellington introduit de fulgurantes stridences et des échos de blues dans sa palette tonale et les arrangements de Don Redman, substituant à la polyphonie néo-orléanaise un dialogue entre les cuivres et les anches, constituent le nouveau paradigme pour les big bands.

Fascinés par La Mecque du monde noir et le climat tonique de New York et découragés par les problèmes économiques et le racisme de Cuba, plusieurs musiciens du pays s'installent dans la métropole américaine, centre d'attraction favorisant l'émergence de nouvelles formes d'expression.

Les Portoricains ont obtenu la nationalité américaine en 1917. Fuyant leurs campagnes faméliques, ils émigrent en masse à New York à la recherche d'emplois, 45 000 d'entre eux, débarqués pour la plupart après le krach boursier de 1929, se répartissent dans divers secteurs : à Brooklyn, voisinant avec les Noirs américains, à East Harlem, quartier d'abord juif puis

italien bientôt connu sous le nom d' « El Barrio », dans le Bronx. En butte à l'indifférence ou l'hostilité, ils s'entassent dans des logements insalubres, acceptent des emplois mal rétribués. Le patron ou le maître d'école leur interdit l'usage de l'espagnol et tout en s'efforçant de parler anglais, ils conservent quelques bribes de leur langue et de leur culture. L'expérience du « timbalero » cubain Antonio Escollíes, arrivé à Manhattan en 1929, ressemble à celle de nombreux Portoricains. Avant de pouvoir subsister de sa musique, il peina dans une fabrique de cigares puis un atelier de Soho où, seule personne de couleur, il repassait et cousait des boutons du matin au soir. Mais la musique allège les frustrations. Fausto Curbelo, Rafael Font, Rafael Audinot, José Escarpenter, la danseuse Canelina ou le Trío Criollo animent les nombreux clubs et théâtres du Barrio et les *rent parties* servant à payer le loyer. Orchestres cubains et portoricains se livrent bataille, aiguillonnés par les organisateurs de concerts.

I. — « The Peanut Vendor » et la rumba de salon

En 1930, Don Azpiazu se produit dans un théâtre de Broadway avec sa revue dans laquelle Antonio Machín chante *Mama Inés* et, déguisé en vendeur ambulant, *El manisero.* Devenu *The peanut vendor* en anglais, *El manisero,* composé à l'origine pour Rita Montaner, connaît un succès fulgurant. Les Etats-Unis s'emballent pour la musique cubaine suscitant, dans leur esprit, des fantasmes tropicaux, et adoptent la rumba de salon. Pâle rejeton de la rumba brava, la rumba de salon souffre, avec les accents systématiques de la contrebasse sur les premiers, troisièmes et quatrièmes temps, d'une certaine raideur. Mais même

Willie « The Lion » Smith grave des rumbas : *Baba rhumba* et *Rosa rhumba* en 1939, admettant cependant que « bien que ces morceaux aient été bien joués, ils furent des échecs commerciaux... à cette époque, un orchestre cubain ou espagnol ne marquait pas de gros points », et son collègue Lucky Roberts s'essaie lui aussi à la rumba (sans toutefois en enregistrer). Azpiazu grave *El manisero* avec un solo de « Chino » (Remberto) Lara — premier solo de trompette latin figurant sur un 78 tours. Rita Montaner popularise cette chanson à Paris, Azpiagu la propage durant ses tournées et d'innombrables artistes, de Louis Armstrong à Maurice Chevalier, en proposent leur version.

Avec son beau vibrato, Machín a été un grand ambassadeur de la musique cubaine à l'étranger et ses chaleureuses interprétations d'*El manisero* (aux belles improvisations), *Yo soy el son cubano, Azucenas* ou *Ta'caliente* demeurent d'actualité. En 1927, il forme à La Havane un duo avec le « trovador » Miguel Zaballa puis enregistre avec Antonio María Romeu. En 1934, il constitue à New York le Cuarteto Machín et grave notamment *Suavecito, La tora, La lata cubana, Mulata rumbera,* sur lequel Mario Bauza joue de la trompette. Il s'établit ensuite à Paris, puis en Espagne.

Après le succès d'*El manisero,* Victor et Columbia engagent le Cubain Armando Valdespí, qui grave en 1935 une cinquantaine de boleros mais mourra oublié à Porto Rico, et d'autres Latino-Américains. Cependant, malgré quelques progrès, les divers genres latins sont souvent vendus sous d'absurdes étiquettes et les Américains affichent en matière de musique latine une stupéfiante ignorance : un article de *Downbeat* décrit un percussionniste cubain de passage à New York comme « un joueur de tambour des régions sauvages de Cuba » et le club où il se produit comme un endroit « où des indigènes pseudo-sveltes peuvent haleter et faire des bruits appropriés ».

II. — La conga de salon

La conga de salon — version simpliste de la conga de rue que « Desi » (Desiderio) Arnaz affirme avoir apportée de Cuba — s'empare elle aussi de l'Europe et des Etats-Unis. Elle se danse en se tenant par la taille et en donnant un coup de pied tous les quatre temps : « Le derrière part d'un côté, les hanches de l'autre », la décrit ainsi Dizzy Gillespie.

Surtout connu comme acteur de télévision, Arnaz effectue une tournée en 1938 avec Xavier Cugat et, l'année suivante, joue le rôle de « Miguelito » dans *Too Many Girls,* comédie musicale de Rodgers et Hart comprenant une conga. Il organise ensuite son propre groupe, avec lequel il interprète des congas, et il reprendra à son compte *Babalú Ayé,* la chanson-thème de Miguelito Valdés.

La conga de salon, *Uno dos y tres* de Rafael Ortiz en particulier, suscite elle aussi un prodigieux engouement. A la fin des années trente, pratiquement tous les orchestres latins et même Cab Calloway ajoutent des congas à leur répertoire et de nombreux films montrent des Américains s'adonnant à cette danse avec fureur.

III. — Les orchestres de musique populaire

Malgré le succès de la rumba et de la conga, les débouchés pour les musiciens latins demeurent limités, la compétition féroce, les engagements dans les « barrios » mal rétribués mais certains instrumentistes réussissent, souvent en jouant également de la musique américaine, à former des orchestres reconnus.

1. **Nilo Menéndez.** — Le pianiste Nilo Menéndez (1908-1987), originaire de Matanzas, dirige dans les

années vingt un ensemble accompagnant une revue cubaine à l'Harlem Opera House et compose le bolero *Ojos verdes,* gravé par Xavier Cugat, et par Jimmy Dorsey et d'autres sous le titre de *Green eyes.* Avec son Stork Club Orchestra, il enregistre des rumbas (*Negro soy,* dans lequel il utilise un accordéon), des congas (*Se fue la comparsa* de Lecuona), des pregóns (*Con picante y sin picante* de Moisés Simóns), des compositions originales (*Como quieras tienes que llorar,* teinté de jazz New Orléans), écrit la musique de plusieurs films et se produit avec Cugat et Ernesto Lecuona.

2. **Augusto Coen.** — Le cornettiste portoricain Augusto Coen (1895-1984) a aussi brièvement travaillé avec Ellington. Il fait partie de deux comédies musicales noires : *Rhapsody in Black* et *Blackbirds of 1929,* dirige dans les années trente le Golden Casino Orchestra, dans lequel chante son compatriote « Davilita » (Pedro Ortiz Dávila) et compose de nombreux morceaux inspirés par le folklore de son île. Il retournera plus tard à Porto Rico.

3. **Alberto Socarrás.** — Flûtiste de formation classique, le Cubain Alberto Socarrás a organisé l'un des premiers grands orchestres latins de New York et posé les jalons du Latin jazz.

Né en 1908 à Manzanillo, il débute avec l'orchestre familial dirigé par sa mère Eustacia, guitariste et compositeur, puis se joint à la troupe « Género Bufo » d'Arquímides Pous. En 1925, il joue avec l'Orchestre philharmonique de La Havane et Moisés Simóns. Trois ans plus tard, il organise un big band qui débute au cabaret Montmartre, et encouragé par des clients américains, s'installe peu après à Harlem.

Les jazzmen new-yorkais pensent pouvoir facilement intimider ce petit homme fraîchement débarqué

des Tropiques qui prétend se mesurer à eux. Mais Socarrás, leur prouvant que rouler les « r » n'empêche pas de swinguer, se montre capable d'interpréter les genres les plus divers.

L'arrangeur Joe Jordan le présente à des musiciens dont Bessie Smith et Ethel Waters. Il joue alors avec Vicente Sigler, le chanteur Sam Manning, le pianiste J. C. Johnson, le trompettiste Jock Bennett et en février 1929, participe à des séances de studio dirigées par le pianiste Clarence Williams. (Son solo de flûte sur *Have You Ever Felt That Way* est le premier solo de flûte de jazz jamais enregistré.) La même année, il voyage à Paris avec « Blackbirds of 1929 » puis constitue un ensemble jouant dans le Barrio. Il travaille ensuite avec Benny Carter, Erskine Hawkins, Sam Wooding, dirige le groupe féminin Anacaona, constitue les Afro-Cuban Rumbas, qui sillonne les Etats-Unis, et réalise des arrangements pour Cab Calloway, Vincent López, Enrique Madriguera et Miguelito Valdés. Il se consacrera plus tard à l'enseignement et à la composition, donnant des concerts épisodiques avec le pianiste de jazz Eddie Bonnemere.

4. **Alberto Iznaga.** — Ancien membre de l'Orchestre philharmonique de La Havane et des formations de Vicente Sigler et Augusto Coen, le saxophoniste et clarinettiste cubain Alberto Iznaga organise l'Orquesta Siboney, dont « Machito » (Frank Grillo) est le chanteur, et pour lequel Mario Bauza écrit des partitions. Le groupe interprète aussi bien des danzas portoricaines que des pasos-dobles ou des rumbas. En 1940, après le départ de son orchestre de Machito et d'Antonio Escollíes, Iznaga restructure celui-ci et le baptise Orquesta de Alberto Iznaga. Il le dissout en 1952 pour reprendre en main la charanga de Gilberto Valdés.

5. **Noro et Esy Morales.** — Avec ses mélodies aériennes et son sens aigu du rythme *(100th Street and Fifth Avenue, El danzón de María Cervantes, Walter Winchell rumba, Bim bam bum)*, le pianiste (et chanteur occasionnel) « Noro » (Norosvaldo) Morales, né à San Juan, est l'un des rares Portoricains à avoir rivalisé avec les Cubains et à s'être attaché un public à la fois latin et anglo-saxon. Il a contourné les écueils du show-business sans sacrifier son intégrité musicale et accompagné de nombreux chanteurs avec finesse et un évident plaisir de jouer.

Né en 1911 à San Juan dans une famille nombreuse de musiciens, il travaille avec Augusto Coen au début des années trente et, sous son nom, dans divers clubs dont les élégants El Morocco et La Conga. En 1942, il constitue un ensemble dont font partie son frère Humberto aux timbales, Pupi Campo, Tito Rodríguez et la danseuse Diosa Costello et, durant les années cinquante, il se produit à la télévision et dans divers films et compose prolifiquement *(Mambo jumbo, Mambo land, Mambo mono)*. En 1962, devenu aveugle, il dirigera l'orchestre de l'hôtel La Concha à San Juan.

Moins célèbre que son frère Noro, le flûtiste Esy Morales a collaboré avec Xavier Cugat et Noro, et organisé son propre groupe à la fin des années quarante.

IV. — Les « society bands »

Les rythmes afro-cubains ou portoricains authentiques déroutant les Anglo-Saxons, de fades orchestres de salon, les *society bands,* leur proposent des airs latins pasteurisés, plus accessibles. Le premier d'entre eux est celui de Vicente Sigler, actif dans les clubs d'East Harlem et les grands hôtels de *midtown,* suivi de ceux de Carlos Molina, Eddie Le Baron, Chewy Reyes, Enrique Madriguera, Vincent López, et surtout celui du violoniste catalan Xavier Cugat.

La notoriété de Cugat tient sans doute autant à ses liaisons tumultueuses et ses élevages de chihuahuas qu'à son talent de

musicien. Ses arrangements, dépourvus de surprises, semblent coulés dans le même moule, avec des sonorités souvent vulgaires et stridentes. Mais bien que médiocre, son ensemble a servi de tremplin à des artistes de renom dont Tito Rodríguez, Miguelito Valdés, José Curbelo. Après le succès de son bolero-rumba *Amapola* (1941), il est apparu à la tête de sa formation dans de nombreux films dont *You Were Never Lovelier* (avec Fred Astaire et Rita Hayworth), *Two Girls and a Sailor, Holiday in Mexico, This Time For Keeps.*

V. — Les groupes portoricains traditionnels

L'histoire de Porto Rico rappelle celle de Cuba dans ses grandes lignes. Comme à Cuba, la culture précolombienne a pratiquement disparu et la musique populaire est fortement métissée. Mais Porto Rico s'enorgueillit de ses propres traditions musicales : de la danza, du seis, des villancicos et des aguinaldos, hérités de l'Espagne et créolisés, et de la bomba et de la plena, plus africaines. Avec son côté bon enfant, la musique de l'île cristallise les affects des Portoricains de New York. Plus que toute autre expression artistique, c'est elle qui redonne au Portoricain déraciné un sentiment d'appartenance à la communauté, qui constitue le principal exutoire à ses problèmes et ses frustrations. Dans les années vingt, les sujets patriotiques deviennent à la mode et pour les travailleurs des « barrios » de New York, les airs exaltant le pays natal expriment une authentique nostalgie. La glorification du *jíbaro* (héros populaire et symbole de liberté), et du *monte* (région montagneuse de l'intérieur de l'île) valorisent la tradition créole aux dépens de la thématique cubaine prédominante.

Divers groupes traditionnels — certains se réclamant de la musique *jíbara* (paysanne) — interprètent des chansons souvent basées sur la *décima* (forme strophique d'origine ibérique), utilisent güiros et guitares, affectionnent des cadences simples, proches de la guajira, et des modes mineurs aux relents de flamenco.

1. **Canario.** — Vers 1916 apparaît à Ponce, sur la côte sud de Porto Rico, la plena, ludique et impertinente, jouée avec güiro, accordéon ou guitare et *requinto* (tambourin), improvisant des motifs rythmiques enlevés. Personnage haut en couleur, le chanteur « Canario » (Manuel Jiménez) introduit ce genre musical à New York. Après avoir bourlingué sur des cargos et séjourné dans une prison guatémaltèque, il grave en 1917 les premières plenas enregistrées dans cette ville : *Cuando las*

mujeres quieren a los hombres, Santa María, Que tabaco malo ! et *El obispo,* satire d'un évêque roulant en voiture américaine avec des jolies filles :

Mamita llegó el obispo,
llegó el obispo de Roma.
Ay mami si tu lo vieras,
que cosa linda, que cosa mona !

Mamita, l'évêque est arrivé,
l'évêque est arrivé de Rome.
Ah, ma mie si tu le voyais,
qu'il est joli, qu'il est mignon.

En 1930, il organise le Grupo Canario puis, l'année suivante, à Porto Rico, l'Orquesta Puerto Rico, également prisé aux Etats-Unis, et il continue d'enregistrer des plenas, ainsi que des seis, mapellés et aguinaldos : *Cortaron a Elena, Alma boricua, Moliendo vidrio, La nieve de los años.*

2. **César Concepción.** — Le trompettiste César Concepción propose dans les bals new-yorkais une plena plus commerciale et moins satirique que celle de Canario, avec, dans son grand orchestre proche des ensembles cubains, une conga remplaçant le tambourin et une section de cuivres fournie *(Perucho y Peruchín, Sin sinfonía, Plena internacional).* Il a évoqué les différents recoins de son île *(Pa'Salinas* ou *A Mayagüez)* et flirté avec le jazz sur *The Great Themes Go Latin.*

3. **Ladi.** — Interprète notoire de la bucolique « canción criolla », « Ladi » (Ladislao Martínez Otero) amène à New York le cuatro — équivalent portoricain du tres — sorte de guitare à dix cordes réservée à la musique folklorique. Il forme le groupe Aurora puis le Conjunto Ladi. Son chanteur et guitariste « Don Felo » (Felipe Rosario Goyeco) est l'auteur de pittoresques chansons qu'ont interprétées le Sexteto Borinquen, le Cuarteto Marcano et Joe Valle.

4. **Davilita.** — Un des premiers Portoricains à chanter à New York avec des orchestres de danse, Davilita s'installe à New York en 1927 et entre dans le sexteto de Pedro Flores puis le Cuarteto Victoria. Durant les années trente, il enregistre avec Canario et se produit avec Alberto Socarrás, Augusto Coen et Noro Morales. En 1937, il forme le célèbre La Plata Quintet et a du succès avec *El retrato.*

5. **Les cuartetos.** — Vers le milieu des années trente se constituent plusieurs cuartetos consistant généralement en deux chanteurs harmonisant ensemble, guitare ou *requinto* (petit instrument à cordes), claves, maracas et trompette bouchée (et des musiciens supplémentaires pour certaines séances de studio). Parmi eux le Cuarteto Victoria, organisé par le guitariste et compositeur Rafael Hernández. Figure majeure de la musique portoricaine, Hernández (1892-1965) a célébré son pays avec ferveur dans de gracieuses chansons aux harmonies recherchées : *Capullito de alelí, Lamento borincano,* déplorant la misère des paysans de Porto Rico, le son *El cumbanchero,* aux allitérations afro-latines, la guaracha *Muévete negrita.* Après avoir joué du trombone avec Manuel Tizol, il crée l'un des premiers groupes portoricains de New York, dirige l'orchestre du Teatro Fausto de La Havane et, en 1927, installé dans le Barrio, met sur pied le Trío Borinquen avec lui-même à la guitare, Canario comme premier chanteur et Salvador Ithier comme second chanteur.

Le Cuarteto Marcano, fondé par le chanteur « Piquito » (Pedro) Marcano, est célèbre pour ses guarachas et ses lyriques boleros. Le Cuarteto Mayarí, organisé par le flûtiste et trompettiste Plácido Acevedo, est lui aussi réputé pour ses guarachas : *Anoche soñé contigo, El licor de tu boquita.* Le Cuarteto Flores est formé par Pedro Flores (1893-1979), compositeur autodidacte et auteur de boleros riches d'une sève drue : *Bajo un palmar, Por tí, Sin bandera.* Durant la Seconde Guerre mondiale, les membres du groupe sont recrutés dans l'armée américaine et celui-ci se dissout.

Chapitre IV

L'ÂGE D'OR DE LA MUSIQUE A CUBA

Sous le régime de Fulgencio Batista, les Anglo-Saxons tiennent les leviers de l'économie, le gangstérisme, la corruption et l'agitation politique s'intensifient. Mais l'étourdissante vie nocturne de La Havane ensorcelle les touristes, venus en savourer les plaisirs. Théâtres, casinos et clubs pullulent et chanteurs et musiciens ont les honneurs de la radio, de la télévision et de films cubains et mexicains.

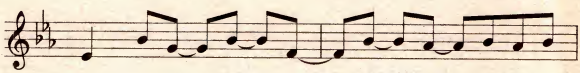
I. — Le danzón

Les charangas, éclipsées par le son dans les années trente, connaissent durant les deux décennies suivantes une extraordinaire phase d'épanouissement.

1. **Arcaño et Las Maravillas.** — La charanga la plus éminente est celle du flûtiste Antonio Arcaño et c'est elle qui est à l'origine du mambo. Né dans une famille de musiciens et grandi dans les quartiers noirs de Regla et Guanabacoa, aux portes de La Havane, Arcaño constitue en 1936 La Primera Maravilla del Siglo avec le chanteur Fernando Collazo et le violoniste Virgilio Diago. Mais le charisme de Collazo porte ombrage à Arcaño et Collazo et Diago démis-

sionnent l'année suivante. En 1941, Arcaño rebaptise sa charanga Las Maravillas de Arcaño puis Orquesta Radiofónica de Antonio Arcaño. Le personnel : Fernando Díaz et Elizardo Aroche (violons), José Antonio Cruz (flûte), « Cachao » (Israel López) (contrebasse), Orestes López, frère d'Israel (violoncelle), Jesús López (piano), Oscar Pelegrín (güiro) et Ulpiano Díaz (timbales), en est exceptionnel.

Issu d'une grande lignée de musiciens, Orestes López compose pour Arcaño une série de danzóns spirituels : *Camina Juan Pescao, Africa viva, El truco de Regatillo,* évoquant le bassiste Regatillo, *El Moro eléctrico, Miñoso al bate,* inspiré par un champion de base-ball, qui rehaussent le prestige de l'orchestre. Avec ses morceaux finement ciselés : *El boticario, Fefita, Adelante, Pelotera fuera,* celui-ci établit rapidement sa suprématie sur les autres charangas. Il galvanise le danzón et en altère la structure : le « trío » final est divisé en « montuno » sur lequel des solistes improvisent tandis que la rythmique maintient un accompagnement régulier, et en « mambo », bref passage consistant en « riffs » à l'unisson, division que retiendra la salsa.



montuno du danzón "Arriba la invasión"

De cette coda remaniée, dans laquelle s'infiltreront des éléments de son et de variété américaine, émerge un rythme annonçant le mambo qu'Orestes López surnomme « nuevo ritmo ». Quelques mois plus tard, un danzón de López intitulé *Mambo* passe à la radio et les morceaux construits sur ce « nuevo ritmo » recevront l'appellation générique de mambos. C'est Pérez Prado toutefois qui donnera forme au mambo et en tirera le plus grand profit commercial.

Arcaño dédie aussi plusieurs danzóns : *Club social de Marianao, Cayo Hueso y su victoria,* à divers quartiers de La Havane. (L'un d'eux, *Carraguao se botó,* contient, à l'intérieur de la structure du danzón, un bolero d'Orestes López : *Lágrima,* interprété par Miguelito Cuní.) Souffrant de troubles musculaires, il prend sa retraite en 1947. La charanga se maintiendra quelques temps sous la direction des flûtistes José Antonio Cruz et José Fajardo.

2. **L'Orquesta Aragón.** — Le souple et homogène Orquesta Aragón est devenu, durant les années cinquante, la charanga la plus cotée de Cuba. Fondé en 1939 à Cienfuegos par le contrebassiste Orestes Aragón, elle a exporté dans d'innombrables pays ses cha cha cha, danzons et boleros : *El bodeguero, Pare cochero, Nosotros.* En 1948, Aragón, malade, est remplacé par Rafael Lay. L'orchestre s'établit à La Havane et *El agua de Clavelito,* inspiré par un célèbre voyant, devient le titre d'une émission de radio. *Tres lindas cubanas, Cero codazos,* allusion aux instructions d'un arbitre de boxe, *Nunca, Noche azul* et d'autres morceaux vibrants imposent rapidement le groupe.

3. **Les autres charangas.** — Emergent aussi l'exubérant Melodías del 40, la délicate charanga Almendra du contrebassiste Abelardo Valdés (avec son fameux *Penicilina*), l'Orquesta Ideal du flûtiste José Valdés, Orquesta Novedades, La Jicotea, Armonías del 48 (devenue Maravillas de Florida), La Sensación, avec laquelle Abelardo Barroso a chanté *El guajiro de Cunaguá, Soy como soy, La hija de Juan Simón,* et la charanga de José Fajardo, constituée avec d'anciens musiciens d'Arcaño, plus orientée vers le show-business. L'effervescent *Ritmo de pollos* et *Los Marcianos llegaron ya* accroissent sa popularité et Fajardo organise trois groupes se produisant à travers l'île. Il poursuivra sa carrière aux Etats-Unis.

II. — Le cha cha cha

Au début des années cinquante, le cha cha cha revivifie les charangas et les aide à résister à la poussée grandissante du rock n'roll. Sorte de mambo plus lent et plus carré, le cha cha cha est aussi plus facile à danser. La paternité en revient à Enrique Jorrín, violoniste de la charanga Orquesta América. Si *La engañadora* de Jorrín, datant de 1950, est intitulée « mambo-rumba », sa première partie (chantée) est déjà un cha cha cha (la seconde — instrumentale et plus rapide — est un mambo).

En 1952, alors que l'Orquesta América joue le danzón *Silver Star* de Jorrín, le « coro » entonne un refrain avec une onomatopée peut-être suggérée par le glissement des pieds des danseurs : « Cha cha chá, cha cha chá, es un baile original » (Le cha cha cha, le cha cha cha est une danse originale). Le cha cha cha se propage avec la rapidité d'un feu de broussailles mais vers 1958, il cède la place à la pachanga, plus enlevée (issue de la chanson *La pachanga* d'Eduardo Davidson), qui connaîtra un bref succès.

III. — Le son

Le son continue son ascension. Son instrumentation s'étoffe, ses harmonies s'enrichissent et les groupes de son prolifèrent.

1. **Arsenio Rodríguez.** — « Arsenio » Rodríguez (Ignacio Loyola Rodríguez Skull) est le principal artisan de cette métamorphose du son. Ajoutant à son orchestre une conga puis un piano et portant le nombre des trompettes de deux à trois, il établit le format des groupes connus sous le nom de « conjuntos ». Arcaño est considéré comme le pionnier du mambo mais Rodríguez,

auteur d'un rythme baptisé « diablo », annonce aussi ce genre musical. Son et danzón se rejoignent d'ailleurs dans le « trío » final du danzón et c'est en absorbant les syncopes du son que le danzón a engendré le mambo. Mais tandis qu'Arcaño est aérien, imprégné de la tradition européenne, Rodríguez est robuste, compact, enraciné dans la terre bantoue. Certaines de ses compositions : *Yo son kanga, Rumba palo cucuye, Dundunbanza, Bruca maniguá,* viennent d'airs appris de son grand-père, ancien esclave congo, et de son père. Rodríguez nommait d'ailleurs son style musical *quindembo,* d'un mot bantou, *ki n'dembo,* signifiant « mélange, tambour ou fête ».

Ses dons musicaux et sa cécité (à douze ans, un coup de pied de mule l'avait rendu aveugle), lui valurent le surnom d'*El ciego maravilloso* (L'aveugle merveilleux). Il chantait, jouait de divers tambours rituels, de la botija et de la marímbula, mais c'est surtout en temps que « tresero » et contrebassiste qu'il s'est distingué. Ses solos de tres, rythmiquement complexes, opèrent encore une magie incantatoire. Il accordait la primauté au rythme et insistait sur l'importance d'improvisations bien structurées. Sa musique, intègre, fut longtemps mésestimée en Amérique latine, qui réserva plutôt ses faveurs aux séductions d'un Armando Oréfiche ou d'un Pérez Prado, mais la salsa en a pleinement redécouvert la valeur.

Compositeur prolifique à l'humour aigu, il naît près de Matanzas en 1911 dans une famille de dix-sept enfants. En 1930, il s'installe à La Havane, passe par divers groupes puis forme en 1940 un conjunto dont feront partie son frère « Quique » (conga) et son cousin René Skull (chant). Secondé par le remarquable pianiste « Lili » (Luis) Griñán, qui composera une grande partie de son répertoire, il interprète de savoureux morceaux : *Yo no engaño a las mujeres (Je ne*

trompe pas les femmes), Yo no puedo comer vistagacha (Je ne peux pas manger de porc). En 1947, il part à New York pour y consulter un ophtalmologue. Il ne recouvrera pas la vue et là-bas, dans un moment de désarroi, écrira le bolero *La vida es un sueño (La vie est un rêve),* mais gravera aussi de vivants morceaux avec Chano Pozo, Miguelito Valdés et d'autres musiciens *(Serende, Cómetelo to').* Au zénith de sa carrière, vers 1949, il joue dans les « academias de baile » où, selon le trompettiste Guillermo Fellové, qui débuta avec lui, « il avait plus d'impact que les grands ensembles et dès qu'il arrivait, la salle frémissait ».

2. **Félix Chapotin.** — En 1950, Rodríguez s'installe aux Etats-Unis et confie son orchestre à son trompettiste Félix Chapotín. Disciple accompli de Rodríguez avec un jeu expressif que « Chocolate » Armenteros qualifie joliment de *llorao de trompeta* (sanglots de trompette), Chapotín saura préserver le caractère gouailleur et viril de la formation du « tresero ». Il avait travaillé avec plusieurs conjuntos et organisé avec son cousin Chano Pozo le Conjunto Azul et en succédant à Rodríguez, il s'assure la collaboration du « tresero » « Niño Rivera » (Andrés Echevarría), et du chanteur Miguelito Cuní, dont la voix richement timbrée s'alliera parfaitement à sa vibrante trompette. *Alto Songo, Aunque tu mami no quiera, Quimbombó* (allusion à la nourriture et à la « santería »), *El carbonero,* grand succès de la fin des années cinquante, qui annonce la pachanga, témoignent de la qualité de l'orchestre.

3. **La Sonora Matancera.** — Autre étoile de la constellation du son, La Sonora Matancera maintiendra son caractère *típico* (traditionnel) et conservera les maracas et la grosse conga évasée de ses débuts. Orga-

nisée à Matanzas par le « timbalero » Valentín Cané, le contrebassiste « Bubú » (Pablo Govín) et le chanteur et « maraquero » « Caíto » (Carlos Manuel Díaz), elle s'établit en 1927 à La Havane et en 1932, avec l'adjonction d'un piano et d'une conga, se transforme en conjunto. *Pan de piquito, Ritmo pilón, Rico guaguancó, Cuban Pete,* établissent sa réputation et elle accompagne de nombreux chanteurs : Celia Cruz, Celio González, Alberto Beltrán, Toña la Negra, Daniel Santos, Guillermo Portabales.

4. **Les autres conjuntos.** — D'autres formations attirent aussi une audience considérable : le Conjunto Los Astros de René Alvarez, réunissant des musiciens d'Arsenio Rodríguez ; le Conjunto Modelo et le conjunto Estrellas de Chocolate, organisés par le « conguero » Félix Alfonso (« Chocolate ») ; Cubavana, fondé par le chanteur Alberto Ruiz, accordant une place de choix à la percussion, et par lequel sont passés Armando Peraza, Guillermo Barreto, « Patato » (Carlos) Valdés, Alejandro « El negro » Vivar et Chocolate Armenteros ; le vigoureux Conjunto Casino — l'un des rares groupes de l'époque réunissant des musiciens noirs et blancs ; l'exubérant conjunto du chanteur Roberto Faz ; le Conjunto Colonial, utilisant les trompettes dans un registre plus aigu et avec un son plus moderne que le Conjunto Casino.

IV. — Les grands orchestres et les combos

L'essor des grands orchestres est lié à l'américanisation de Cuba. Ceux-ci accompagnent souvent des shows et proposent du jazz et de la musique latino-américaine ou « continentale » (européenne). Dans leurs sections de cuivres réapparaissent les trombones, délaissés depuis l'époque des típicas.

1. **Casino de la Playa.** — Casino de la Playa, fondé par sept membres du groupe des Hermanos Castro, se

distingue par les arrangements de son pianiste Anselmo Sacasas, utilisant de souples « riffs » de cuivres, et les interprétations passionnées *(Babalu Ayé, La Negra Leonó, Sensemayá, Nagüe)* de son chanteur « Miguelito Valdés » (Juan Eugenio Lázaro Izquierdo Valdés). Il a du succès avec *Ojos malvados* (chanté par Walfredo de los Reyes), *Quiero un sombrero* (interprété par Cascarita), *Bruca maniguá,* au violon rêveur rejoint par les cuivres et se transformant en son, *El manisero,* aux longues notes tenues et aux ostinatos de trompette bouchée.

2. **Benny Moré.** — Si Casino de la Playa s'adresse surtout à un public aisé, la formation jouissant de la plus grande ferveur populaire est celle du chanteur « Benny » (Bartolomé) Moré. Passionné, charismatique, fantasque, généreux, Moré, connu comme « El bárbaro del ritmo », possédait un phrasé extrêmement personnel. Il concevait ses orchestrations d'instinct, interpellait ses musiciens sur scène pour leur donner du cœur au ventre et ponctuait ses prestations de mimiques et de cris. *Batanga No. 2, Esa prieta, Se te cayó el tabaco, Encantado de la vida,* révèlent une sensibilité à fleur de peau, trempée à la flamme afro-cubaine.

Né en 1919 à Santa Isabel de Las Lajas, il grandit dans l'ensorcelante atmosphère de la rumba et des rituels yoruba et congos. Il exerce divers petits métiers tout en chantant dans les rues, monte à La Havane et part au Mexique, où il grave avec Pérez Prado plusieurs chansons dont le sarcastique *Rabo y oreja* à la métaphore de corrida :

Vengo cortando rabo y oreja,
ya tu cariño no vale, vieja.

Maintenant je coupe l'oreille et la queue,
ton amour ne vaut plus rien, ma vieille.

De retour à Cuba, il travaille avec Bebo Valdés, en popularisant la batanga (voir ci-dessous), puis constitue sa Banda Gigante combinant batterie et rythmique cubaine, jazz et son. Entouré des meilleurs instrumentistes du pays : le pianiste « Cabrerita » (Eduardo Cabrera), le « bongocero » « Chicho » (Clemente Piquero), le tromboniste « Tojo » (Generoso) Jiménez, il enregistre *Bonito y sabroso, Yiri yiri bon,* le superbe *Ahora soy tan feliz, Maracaibo oriental,* et donne d'innombrables concerts à Cuba, aux Etats-Unis et en Amérique latine, buvant et dansant des nuits entières avec ses amis. Vers 1959, atteint de cirrhose du foie, il montre des signes d'épuisement mais poursuit ses tournées sans se ménager. Gravement malade, il interprète le magistral *Dolor y perdón,* prémonitoire, et meurt d'une hémorragie cérébrale à l'âge de quarante-quatre ans, pleuré par tout le pays.

3. **Les autres grands orchestres.** — Deux orchestres commerciaux, Riverside et Cosmopolita, se constituent en 1938. Ils sonnent de manière plus ou moins identique, avec les trompettes pour les passages staccato et les saxophones pour les traits legato, et jouent tous deux d'innombrables cha cha chas. Le sympathique big band du pianiste Armando Oréfiche parcourt le monde entier. Les groupes, plus musclés, du trompettiste Julio Cueva et du vigoureux pianiste « Bebo » Valdés, proposent des mambos et, dans le cas de Valdés, la batanga, exécutée avec des tambours batá, au « tumbao » de basse abrupt et syncopé, plus agressif que celui du mambo. L'Orquesta Bellamar du saxophoniste Armando Romeu et la formation du guitariste Isidro Pérez s'essaient à des musiques plus expérimentales. Se forment aussi l'orchestre du théâtre Campoamor, dirigé par le remarquable pianiste « Peruchín » (Pedro Justiz), l'Orquesta Montecarlo, le jazz-band Swing Boys, les ensembles du Tropicana, de Radio Mil Diez et Radio CMQ, ceux de Fernando Mulens, Pancho Bravo, réputé pour ses boleros, Tito Rivera, Antobal y Sus Estrellas et, dans la province d'Oriente, le groupe de Chepín-Chovén et l'Orquesta Oriental du saxophoniste Mariano Mercerón, à la fluide section d'anches.

V. — **Les descargas**

En 1956, « Cachao » López organise une série de *descargas* (jam-sessions) pour les disques Panart. Depuis longtemps, la « descarga » est une tradition vivace à Cuba : les jours de fête ou après le travail, les musiciens amènent leurs instruments sur la plage ou chez des amis, dans des cafés ou des clubs, et improvisent des heures durant.

Portés par la puissante rythmique et la pulsation élastique de Cachao, les chorus se développent sur les harmonies dépouillées du son montuno (I, IV, V) permettant aux émotions de se libérer sans astreintes. L'euphorique séance réunit la fine fleur des musiciens de studio havanais : Alejandro « El negro » Vivar (trompette), « Yata Güines » (conga), Guillermo Barreto (timbales), « Niño Rivera » (tres), Orestes López (piano), « Richard » Egües (flûte). Les solos d'Orestes López (sur *Malanga amarilla*), de « Niño Rivera » (sur *Oye mi tres montuno*) et de « Richard Egües » (sur *Sorpresa de flauta*) éclatent de vitalité.

Julio Gutiérrez, « Peruchín » et « Niño Rivera » organisent à leur tour des « descargas » avec un personnel plus ou moins identique. José Fajardo et d'autres musiciens confient également leurs improvisations à la cire, mais l'alchimie ne s'y effectue pas toujours avec autant de bonheur que sur le disque de « Cachao ».

VI. — **Les chanteurs**

Durant les années cinquante, les chanteurs prennent une importance accrue grâce à la diffusion des moyens audio-visuels et deviennent des vedettes à part entière.

1. **Bola de Nieve.** — Talent singulier, « Bola de Nieve » (Ignacio Jacinto Villa y Fernández) excellait

avec sa voix rocailleuse où affleurait l'émotion, dans l'interprétation des chansons de caractère et d'afros *(Mama Inés, Carlota ta morí)* à l'humour doux-amer. Il s'accompagnait au piano avec finesse et une rare économie de moyens, exprimant le suc de chaque morceau, en esquissant les contours avec quelques accords inattendus. Ses compositions : le guaguancó *El reumático,* la berceuse afro *Drumí mobila,* la chanson *Vete de mí,* peignent avec des touches pudiques des vignettes d'inspiration populaire.

Né à Guanabacoa en 1911, il devient accompagnateur de Rita Montaner. Il séjourne au Mexique avec elle, commence à s'y produire en soliste et grave avec les Lecuona Cuban Boys. A la fin des années trente il chante à New York et en Amérique latine, puis dans le monde entier.

2. **Pototo et Filomeno.** — Sorte de Don Quichotte et Sancho Panza, les désopilants « Pototo » (Leopoldo Fernández) et « Filomeno » (Anibal del Mar) étaient des « soneros », « guaracheros » et « showmen » consommés qu'ont accompagnés leurs propres conjuntos, l'Orquesta Riverside ou l'orchestre Melodías del 40. *Yo pico un pan, Este número no existe,* ou *Carta de mamita,* truffée de jeux de mots, sont d'une irrésistible drôlerie.

3. **Rita Montaner.** — La belle et ardente soprano Rita Montaner oscille entre la zarzuela et le folklore afro-cubain, objet de sa véritable dilection. Elle triomphe en 1927 dans la zarzuela *Niña Rita,* grave *El manisero* aux Etats-Unis l'année suivante et dans les années trente et quarante, multiplie les tournées et apparaît à la radio et dans plusieurs films.

4. **Xiomara Alfaro.** — Soprano à la voix cristalline, surnommée « Le rossignol de Cuba », Xiomara Alfaro

a chanté des airs afro-cubains, dans un style plus opératique que Montaner, et travaillé avec les revues « Batamú », « Bondeye » et « Zum Zum Ba Bae ».

5. **Merceditas Valdés.** — Première chanteuse à avoir interprété des liturgies yoruba à la radio, Merceditas Valdés a donné ses lettres de noblesse au folklore afro-cubain. Elle a gravé avec Mongo Santamaría et son mari Guillermo Barreto et l'excellent disque de musique rituelle *Santero* témoigne de la finesse de son art.

6. **Celeste Mendoza.** — Celeste Mendoza, à l'énorme voix, est connue comme « La reine du guaguancó ». « Rumbera » de première ordre, elle fait partie dans les années cinquante de la revue « Batamú » et du quartette vocal de Facundo Rivera, et dans plusieurs films, elle chante et danse avec une exubérance sans égal.

7. **Les trios vocaux et les quartettes.** — Alors que les trios consistaient autrefois en deux voix harmonisant à la tierce et une troisième chantant une simple ligne de basse, certains d'entre eux utilisent désormais des arrangements plus audacieux. Se distinguent le Trío Servando Diaz, le Trío Oriental, Los Guaracheros de Oriente, le Trío América, le Trío García, le Trío La Rosa, celui des frères Rigual et ceux des sœurs Castro, Márquez et Lago. Dans les années quarante surgissent plusieurs quartettes aux intéressants nuancements, souvent influencés par les groupes vocaux américains : le Cuarteto Siboney, Los Armónicos, le groupe d'Orlando de la Rosa, le Cuarteto Antillano de Bobby Collao, Los Bucaneros, le Cuarteto del Rey et Los d'Aida, fondé en 1952 par la chanteuse et pianiste Aida Diestro.

8. **Les autres chanteurs.** — Ont aussi joui d'une considérable popularité René Cabel, l'interprète de zarzuelas Esther Borja, Pio Leiva, grand nom du son montuno, les « boleristas » Fer-

nando Albuerne et Orlando Contreras, le Dominicain Alberto Beltrán, au superbe timbre, le « sonero » et guitariste Senén Suárez, Celio González, Bienvenido Granda, la « sonera » « La India de Oriente » (Luisa Maria Hernández) et Celina et Reutilio (Celina González et Reutilio Domingo Terrero), orientés vers la chanson paysanne.

VII. — Le filin

Au début des années cinquante s'élabore un style de chant romantique issu d'un métissage entre la « trova » et les « crooners », le filin (de l'anglais *feeling*), dégénérant parfois en maniérismes théâtraux. La guitare y joue un rôle prépondérant mais des pianistes et autres instrumentistes ont aussi apporté leur contribution à ce genre musical. Parmi ses chefs de file, citons le guitariste et subtil harmoniste « Guyún » (Vicente González Rubiera) *(Marta, Yambambo)* ; le guitariste « Ñico » (José Antonio) Rojas, auteur de mélodieuses et délicates compositions aux chromatismes parfois proches de ceux de la musique brésilienne *(Mi ayer, Liliam, Ahora sí se que te quiero)* ; José Antonio Méndez, à l'émouvante et rauque voix, auteur des boleros *Soy tan féliz* et *Tú mi adoración* ; César Portillo de la Luz, auteur de *Yo sé que es mentira* et *Contigo en la distancia,* et les chanteurs Elena Burke, Olga Guillot, Omara Portuondo et Orlando de la Rosa.

Du filin émergera, dans les années soixante, un genre de « folk song » souvent tendancieux, insistant plus sur le message et la mélodie que sur le rythme, la « nueva canción » ou « nueva trova », apparentée aux « protest songs » d'Amérique latine et des Etats-Unis.

Chapitre V

L'ÈRE DU PALLADIUM BALLROOM ET LE LATIN JAZZ

L'accroissement de la communauté hispanophone à New York contribue à la popularité de la musique latine. En 1950, l' « Operation Boostrap », lancée à Porto Rico par le gouverneur Muñoz Marín pour attirer les investissements américains, se solde par un échec retentissant : paysans et ouvriers, réduits au chômage, émigrent en flots désespérés, portant le nombre des Portoricains de la Grosse Pomme à près de 200 000, chiffre auquel s'ajoutent les autres Latino-Américains.

Après la Seconde Guerre mondiale, le mambo met le pays en ébullition avec ses rythmes disloqués et ses arrangements jazzy et engendre plusieurs variétés éphémères : le dengue, le kaen, le batiri, le Palladium mambo. Il atteindra son apogée vers le milieu de la décennie, talonné par le cha cha cha.

Le succès de ces danses est lié à celui du Palladium Ballroom, dancing de Broadway dont la programmation est confiée au Portoricain « Federico » (Arsenio) Pagani. Pagani y amène le groupe du Dominicain Joseíto Román et organise des soirées débridées, Mario Bauza et Machito animent les matinées du « Blen Blen Club ». Le Palladium Ballroom attire bientôt la ville entière et, toutes couches sociales et races confondues, y communient dans la frénésie des

tambours : Duke Ellington et Dizzy Gillespie y côtoient Lena Horne et Marlon Brando, les Juifs et Italiens de Brooklyn, de riches Anglo-Saxonnes en fourreaux lamés et de jeunes Noirs et « Latinos » de Harlem et du Bronx.

I. — Les Afro-Cubans

Avec leurs brillants arrangements, leur formidable section de cuivres et leur son étoffé, les Afro-Cubans, fondés en 1940 par le saxophoniste et trompettiste cubain Mario Bauza et son beau-frère le chanteur « Machito » sont les instigateurs du mambo new-yorkais et du Latin jazz. Rompu à la fois à la musique cubaine et au jazz, Bauza avait travaillé à La Havane avec des orchestres symphoniques et des típicas et, à New York, avec Chick Webb, Don Redman, Fletcher Henderson et Cab Calloway. Excellent « sonero », drôle et généreux, Machito avait débuté avec des groupes de son havanais dont le Septeto Nacional et le Sexteto Occidente et, à New York, l'orchestre d'Alberto Iznaga.

Jusqu'aux années quarante, la plupart des grands ensembles latins étaient blancs, comme, dans le jazz, ceux de l'époque du swing. Récusant le rôle d'amuseurs leur étant dévolu et l'exploitation de leur art, les musiciens afro-américains inventent le be-bop aux traits vertigineux, aux nombreuses altérations et substitutions d'accords, aux déroutantes mélodies. Bauza, ami des jazzmen, partage leur désir de renouveau et d'intégrité. Refusant la guimauve des *society orchestras,* il fonde avec Machito un véritable ensemble afro-cubain qui assimilera peu à peu les trouvailles du be-bop. Avec John Bartee, l'arrangeur de Cab Calloway, il marie percussions et rythmes latins et cuivres et harmonies du jazz, fondant ces éléments en un tout homogène.

Lors des répétitions, le trompettiste américain Bobby Woodlawn bute contre les rythmes cubains et les musiciens latins contre les harmonies du jazz mais Bauza parvient finalement à souder ses hommes.

En décembre 1940, au Park Plaza, la formation stupéfie le public du Park Plaza avec ses incandescentes percussions. « Musique de singes ! », s'insurgent quelques Béotiens récalcitrants assimilant celles-ci à l'Afrique « primitive » de Hollywood, mais cédant rapidement aux rythmes irrépressibles. Se joignent peu après à l'orchestre Chino Pozo au bongo et Tito Puente aux timbales. Vers 1943, Machito, recruté dans l'armée américaine, invite sa sœur Graciela Pérez, membre, à La Havane, de l'Orquesta Anacaona et du Trío García, à le remplacer, et son humour, son ample voix et son phrasé souverain séduiront les auditeurs. Bauza engage aussi le remarquable chanteur portoricain Polito Galíndez et organise avec Marcelino Guerra un second Afro-Cubans dirigé par le pianiste Luis Varona. (Varona s'installera plus tard à Miami et Guerra reprendra l'orchestre à son compte.)

Tandis que les Afro-Cubans se produisent au club new-yorkais La Conga, naît d'improvisations sur le pregón *El botellero* le morceau *Tanga* (« marijuana » en argot cubain), qui devient l'emblème du Latin jazz avec ses sonorités « jungle ». En 1948, à l'instigation de Norman Granz, Charlie Parker, ami de Machito et de Bauza, enregistre *Okidoke, No noise, Mango mangüé* et d'autres plages avec l'orchestre, et en 1950 l'*Afro-Cuban jazz suite* du compositeur cubain « Chico » (Arturo) O'Farrill, s'envolant au-dessus des tambours déchaînés. Toujours dans la veine du Latin jazz, les Afro-Cubans gravent *Kenya* (1957), sur lequel Cannonball Adderley, Joe Newman, Patato Valdés et Cándido laissent éclater leur bonheur de jouer, et *Machito With Flute To Boot* (1958) avec Johnny Griffin et Cur-

tis Fuller, ainsi que de nombreux mambos et cha cha chas : *Changó ta bení,* allusion aux dieux yoruba et congos, *Zambia, feeding the chickens, Mamboscope.*

Durant les années soixante, l'orchestre s'adapte à la soul music avec *Machito Goes Memphis (I can't get no satisfaction, In the midnight hour),* n'appartenant pas à sa grande cuvée mais témoignant cependant de sa remarquable souplesse. En 1975, il interprète une suite richement texturée d'O'Farrill employant des tambours batá : *Oro, incienso y mira,* enregistrée avec Dizzy Gillespie sur *Afro-Cuban Moods.* L'année suivante, Bauza et Graciela se séparent de l'orchestre, que Machito reprend seul en main. (Bauza organisera plus tard sa propre formation.) Machito resurgit en 1977 avec un album de salsa jubilatoire et spontané : *Fireworks,* sur lequel figurent Charlie Palmieri et un jeune chanteur portoricain étonnant d'assurance : Lalo Rodríguez. Paula, la fille de Machito, deviendra alors chanteuse de l'orchestre, mais sans le charme de Graciela, et son fils Mario « timbalero » et directeur musical, sans le panache de Mario Bauza. *Machito And His Salsa Band 1982,* gravé en Hollande, remporte néanmoins un *Grammy Award* (prestigieuse récompense de l'industrie américaine du disque) mérité depuis longtemps. Le 15 avril 1984, Machito meurt à Londres d'une crise cardiaque, laissant un immense vide dans le monde latin.

II. — **Tito Puente**

Tony Escollíes et Carlos Montesino avaient été les deux premiers « timbaleros » importants de New York. Mais le Portoricain « Tito » (Ernest Anthony) Puente a donné aux timbales une place privilégiée et généralisé l'usage du vibraphone et de la flûte dans les

big bands latins, et son orchestre demeure un modèle de swing. Musicien effusif et compositeur et arrangeur prolifique, il soutient sa formation avec une pulsation détendue, faisant jaillir de ses timbales ou de son vibraphone des rythmes volubiles et dansants.

Né à Harlem en 1923, il étudie le piano, la batterie, l'orgue, le vibraphone, les timbales et la conga et, à quatorze ans, joue de la percussion dans des groupes locaux. Après six mois chez les Afro-Cubans, il accompagne les Jack Cole Dancers, apprend le saxophone durant son service militaire, suit des cours de composition et devient directeur musical de l'orchestre de Pupi Campo, dont Vitín Avilés est le chanteur et Joe Loco le pianiste. En 1948, il forme le conjunto « The Picadilly Boys » (jeu de mots sur *picadillo* : plat de viande hachée) et grave quelques plages rythmées établissant sa réputation, dont il enregistrera des versions ultérieures : *Ran kan kan, Abaniquito* et *Ban ban queré,* évoquant le jeu des timbales, et *Picadillo.*

Entrent dans son orchestre le « bolerista » Santos Cotón et Mongo Santamaría, qui initiera Puente au folklore afro-cubain. Passionné de « santería », Puente produit *Tito Puente In Percussion* et *Top Percussion,* regroupant des morceaux afro-cubains improvisés en studio : *Obayala yeya, Oguere madeo, Conga alegre.* Après ses incursions au royaume des tambours, il revient à la musique de danse avec *Mucho Puente, The Many Moods of Tito Puente,* la superbe suite *Night ritual,* son best-seller *Dance Mania, Cuban Carnival* (avec *Pa'los rumberos*), puis enchaîne avec des disques de jazz : *Puente Goes Jazz, Night Beat, Herman's Heat and Puente's Beat.* Dans les années soixante, il oscille entre les standards cubains et ses propres compositions : *Caramelos* (« filles », en argot portoricain), le pétillant *Kwa-kwá, Oye como va* et, en 1972, son électrisant *Pa'los rumberos.*

III. — **Tito Rodríguez**

Décrit parfois comme un « Billy Eckstine portoricain », le charismatique « Tito » (Pablo) Rodríguez interprétait avec le même bonheur guarachas, rumbas, cha cha chas et boleros, son orchestre entraînant, avec un saxophone baryton renforçant moelleusement les cuivres, et ses arrangements de premier ordre mettant en valeur sa flexueuse voix.

Né à Porto Rico en 1923 d'une mère cubaine et d'un père dominicain, il perd ses parents à l'âge de cinq ans. Il apprend à jouer de plusieurs instruments de musique et, à treize ans, grave le bolero *Amor perdido* avec le Conjunto Típico Ladí. Trois ans plus tard, il enregistre son premier disque, s'installe à East Harlem chez son frère Johnny, également chanteur, et se lie d'amitié avec Puente. Après des séjours chez Noro Morales, Enrique Madriguera, José Curbelo, les Afro-Cubans et Xavier Cugat, il forme le quintette The Mambo Devils, qu'il agrandit bientôt.

De 1948 au début des années cinquante, il grave d'harmonieuses chansons, certaines arrangées par Puente : *Hay craneo, Oye mi malojo, La renta,* puis constitue le groupe Tito Rodríguez y Sus Lobos del Mambo. Le succès de *Mambo mona* et *La toalla* lui vaut un engagement au Palladium Ballroom, où il captive ses auditeurs. Quelques années plus tard, il réalisera du Palladium certains de ses meilleurs disques.

Au début de la décennie suivante, il s'entoure de remarquables musiciens : le pianiste René Hernández, le trompettiste Victor Paz, le bassiste « Cachao » López. Sa voix de ténor s'est affirmée, y a gagné en ampleur et en velouté. Son *Mamagüela,* version remaniée de *Mambo mona, El monito y la girafa,* son cha cha cha *Cuando cuando cuando, Vuela la paloma, Machácalo,* le portent au zénith de sa carrière et le

cinéma lui fait la cour. Mais rejetant la stimulante amitié de Puente, Rodríguez le provoque avec *El que se fue* annonçant : « Celui qui est parti ne nous manque pas... ta place est prise », dont le refrain enchaîne avec vindicte : « Pour moi tu n'es pas important. » Il récidive avec *Tito No. 1* puis *Avísale a mi contrario* proclamant : « Avísale a mi contrario que aquí estoy yo » (Fais savoir à mon adversaire que je suis ici), métamorphosant un ancien son de Piñeiro en guaguancó et le mot *vecino* (voisin) de la chanson originale en *contrario* (adversaire).

En 1963, il se produit avec son orchestre au Birdland, entouré de jazzmen dont Zoot Sims, Clark Terry et Bob Brookmeyer et grave plusieurs standards instrumentaux de jazz : *Perdido, Summertime, Take the A train,* puis enregistre d'autres excellents disques dont l'album de boleros *Inolvidable* et *Tito Rodríguez And His Orchestra In Puerto Azul, Venezuela,* avec la pachanga *La pollera colora'.* L'année suivante, renonçant à son orchestre, il s'installe à Porto Rico et, en 1967, commence à souffrir de leucémie. En janvier 1973, il produit un dernier album en hommage à Rafael Hernández, et il meurt à New York le 28 février, après un concert d'adieu, accompagné par les Afro-Cubans.

IV. — Les autres grands orchestres

De nombreux autres groupes animent les nuits trépidantes de New York : ceux du guitariste et « maraquero » Juanito Sanabria, d'Anselmo Sacasas, de Pepe Lasalle, Alberto Ayala, Luis Alcaraz, Luis del Campo, Julio Andino, Pupi Campo.

Los Happy Boys, organisé à la fin des années trente par Federico Pagani, se mesurait souvent à l'orchestre d'Iznaga dans des duels de timbales entre Tony Escollíes et Carlos Montesino. En 1941, il cède la place à La Guerrilla, dont Pagani confie la direction à Moncho Leña et pour laquelle le pianiste cubain Frank Valdés, récemment arrivé de Cuba, puis son dynamique

successeur « Joe Loco » (José Esteves), originaire de New York, réalisent des arrangements colorés de danzas et de danzons. Loco forme à son tour un orchestre et ses disques : *Mambo Fantasy, Viva Mambo, Mambo Moods, Latin Jewels,* sont parmi les plus intéressants de l'époque du mambo.

L'ensemble du pianiste havanais José Curbelo, mis sur pied en 1941, est plus proche de la rumba et de la guaracha. En 1946, le jeune Tito Puente et un Tito Rodríguez encore inconnu gravent avec lui plusieurs plages dont *Rumba mejoral, Rumba gallega, La Ruñidera* et *El rey del mambo.* Si Curbelo n'est pas tout à fait le roi du mambo qu'il proclame être, son *La la la* et *Que no que no* lui valent de fervents admirateurs. Dans les années soixante-dix il deviendra l'agent de Puente et de plusieurs charangas et s'établira à Miami.

V. — **Les petits groupes**

A la fin des années cinquante, les grands ensembles se désagrègent sous la poussée du rock n'roll et le public anglo-saxon boude les rythmes cubains et portoricains. Les musiciens latins subsistent pour la plupart en travaillant dans le « cuchifrito circuit », clubs des « barrios » du Bronx, d'East Harlem et de Brooklyn payant des cachets dérisoires. Autrefois dominés par les Cubains, les Portoricains sortent de l'ombre. Maso Rivera introduit le cuatro portoricain dans la musique de danse, Luis Lija Ortiz, l'un des premiers grands « treseros » portoricains, accompagne Panchito Rivet et grave avec Marcelino Guerra. Les petits groupes : ceux de Johnny Seguí, Randy Carlos, Hector Rivera, Bobby Escoto, Pappy y sus Rumberos, annoncent ceux de l'époque du boogaloo. L'un des plus marquants avec ses cha cha chas, *El coco y la fruta bomba,* chanté avec accompagnement de guitare électrique aux

sonorités hawaïennes, ou sa bomba intitulée *Salsa,* est le La Playa Sextet, issu d'un quartette fondé en 1947 par Luis Barretto.

VI. — Les chanteurs

1. **Miguelito Valdés.** — Passionné et extroverti, Miguelito Valdés exaltait dans ses chansons *(Zambele,* reprenant l'admonition d'Ignacio Piñeiro : « con los santos no se juega » (on ne joue pas avec les dieux), *Roncona, Se formó et rumbón),* la culture noire de Cuba, dont l'emprise s'exerça sur lui avec une force obsessionnelle.

Né à La Havane en 1912, il devient mécanicien et boxeur et apprend plusieurs instruments de musique d'oreille. Il passe par divers conjuntos et charangas, séjourne deux ans à Panama, se joint à l'Orquesta Casino de la Playa en 1937 et s'installe à New York en 1940, en même temps qu'Anselmo Sacasas. Il débute avec La Siboney, travaille avec Xavier Cugat et grave avec les Afro-Cubans, plus proches de sa sensibilité *La rumba soy yo, El botellero, Letargo).*

En 1948 il constitue un orchestre qui parcourt le monde entier et continue avec *Gandinga, El sopón, Está frizao, Guagüina yerabó,* d'exprimer son affection pour les thèmes afro-cubains. Il participe, avec Machito et Joe Cuba, à l'amusant album : *Spanish Songs My Mother Never Taught Me,* enregistre aussi avec diverses formations et, en 1978, il meurt sur scène d'une crise cardiaque dans un hôtel de Bogota.

2. **Les autres chanteurs.** — Joe Valle, l'un des premiers, avec Canario, à diffuser la plena aux Etats-Unis, a chanté avec Alberto Socarrás et Noro Morales et, dans les années cinquante, interprété d'intéressantes chansons avec son orchestre (le bolero *Fue por tu pecado,* le mambo *Felicidades*).

Avec sa voix haute et feutrée, son phrasé haché et ses commen-

taires parlés, l'émotif « bolerista » Daniel Santos, souvent associé avec La Sonora Matancera, a été l'un des musiciens portoricains les plus estimés à Cuba avec Rafael Hernández. Ses chansons *(Corazón no llores, Si tú me quisieras, Si te vas, El último adiós),* expriment souvent les tourments affectifs auxquels il fut confronté.

Admirateur de Santos, le « bolerista » Bobby Capó a interprété des compositions de Pedro Flores et différents airs latino-américains, mais c'est à *Mambo batiri, Magdalena* et l'amer *El negro bembón (Le Noir lippu),* stigmatisant le racisme, qu'il doit en grande partie sa renommée. Autre « bolerista » portoricain de talent, Gilberto Monroig s'est illustré avec l'orchestre de Tito Puente.

Avec son style direct, sans fioritures, Vitín Avilés annonce la salsa. Originaire de Mayagüez, Porto Rico, il chante avec Tito Rodríguez, Xavier Cugat, Machito et enregistre en 1945 son succès *La televisión pronto llegará.*

Les groupes vocaux, le Trío Los Panchos en particulier, constitué à New York en 1943 et qui se produira fréquemment à l'étranger, continuent de jouir d'une relative popularité, mais celle-ci s'estompera à l'époque du boogaloo.

VII. — Le Latin jazz

1. **Juan Tizol et Duke Ellington.** — Le tromboniste Juan Tizol a initié Duke Ellington à la musique latine et signé les premiers standards de Latin jazz : *Caravan, Conga brava, Perdido, Moonlight fiesta, Casa blanca, Perdido, Moon over Cuba* (composé en collaboration avec Ellington). Il débute à San Juan dans des fanfares municipales, joue aux Etats-Unis, vers 1929 avec la formation de Marie Lucas, qu'Ellington décrit comme « pétant le feu », le groupe noir Bobby Lee's Cotton Pickers et les White Brothers. Outre ses longs séjours chez Ellington, il a travaillé avec d'autres orchestres dont Harry James. En 1958, sans Tizol, Ellington s'essaiera de nouveau au Latin jazz avec *The peanut vendor,* mais son élégant jeu sur ce morceau, pas tout à fait idiomatique, trahit l'origine américaine du pianiste.

2. **Chano Pozo et Dizzy Gillespie.** — Si les Afro-Cubans ont été le premier orchestre latin à enregistrer avec des jazzmen, Dizzy Gillespie a été le premier jazzman à se passionner pour les rythmes cubains et, avec « Chano » (Luciano) Pozo, à utiliser un percussionniste latin. (Benny Carter avait eu un « conguero » cubain dans sa formation en 1937, mais il y avait joué un rôle de second plan.) Pozo et Gillespie créeront ensemble plusieurs grands classiques du Latin jazz.

Percussionniste hors du commun, Pozo a servi de modèle de référence aux « congueros » travaillant par la suite avec des groupes de jazz. Il a popularisé la conga aux Etats-Unis et légué une somme de puissantes compositions : *Blen blen blen, La teta e,* issu du refrain sacré congo *te con e,* l'afro congo *Zarabanda,* la guaracha *El mundo se ta cabá.* Avec ses traits taillés à l'emporte-pièce et ses mains d'ouvrier, il exerçait un pouvoir singulier. Grandi dans les quartiers mal famés de La Havane, il affectionnait les femmes, l'alcool, les voitures et les vêtements voyants et ses rodomondates lui valurent d'innombrables ennuis. Mais dès qu'il jouait, il accédait au divin et tout entier voué à ses tambours, entonnait des incantations sacrées et esquissait, dans des moments d'exaltation, des pas de rumba ou de rituels afro-cubains.

Il se fait la main dans divers groupes de carnaval et aux cérémonies d'une fraternité abakwa, qui l'accusera plus tard d'en avoir profané les rythmes. Il exerce plusieurs petits métiers pour subsister, mais sa virtuosité à la conga et ses compositions attirent rapidement l'attention. En 1936, il devient directeur musical du département de percussions d'une station de radio puis fait partie du show « Congo pantera » et constitue avec Chapotín le Conjunto Azul. En 1946 il s'installe à Harlem. Dizzy Gillespie l'engage dans son grand orchestre et il sidère les jazzmen en jouant du tambour

avec les mains nues et non, comme les batteurs, des baguettes. Au début, ses accents se heurtent à ceux de Kenny Clarke, alors membre de la formation de Gillespie, le temps le plus important de la musique cubaine, le « bombo », étant décalé par rapport au « downbeat » du jazz. Mais Pozo et Gillespie trouvent un terrain d'entente (« Nous parlons tous deux africain », déclare Pozo au trompettiste). Pozo fournit des idées que Gillespie développe et orchestre et leur connivence se renforce de jour en jour.

Il grave *One bass hit, Things to come, Guachiguara* avec le trompettiste puis joue avec lui *Cubana be cubana bop* à Carnegie Hall. Composé par George Russell et Gillespie, le morceau consiste en deux sections séparées par un long solo de Pozo. Pozo chante sur *Cubana bop,* avec les membres de l'orchestre lui répondant en chœur. Cinq jours plus tard à Town Hall, Gillespie présente deux compositions écrites avec Pozo : *Manteca,* tiré d'un « tumbao » de conga commençant par un « vamp » en *si* bémol avec basse et conga à l'unisson, et passant à un pont plus jazzy avec des modulations, et *Tin tin deo,* tiré de la rumba *O tintine o* de Pozo. Il enregistre aussi avec Fats Navarro, Tadd Dameron, James Moody et Art Blakey.

En 1948, après une tournée européenne avec Gillespie, il accompagne celui-ci dans le sud des Etats-Unis et se fait voler ses congas. Il décide de rentrer à New York et de rejoindre le trompettiste à Los Angeles mais, quelques jours plus tard, il se fait assassiner dans un bar de Harlem à l'âge de trente-trois ans.

3. **Les autres percussionnistes.** — Premier « conguero » noir à faire partie d'un groupe blanc à Cuba, Cubavana, Carlos « Patato » Valdés, au jeu économe et aux accents imprévus, modernise la façon de jouer la conga et invente le système de clés métalliques pour l'accorder. En 1949, il part avec Armando Peraza au Mexique puis, en 1954, collabore avec les Afro-

Cubans et Herbie Mann, et par la suite, continuera d'accompagner à la fois des musiciens latins et des jazzmen.

« Sabu » (Luis Martínez), José Mangual, Willie Bobo, Ray Barretto, Carlos Vidal, Vidal Bolado, « Cándido » (Cándido Camero), Francisco Aguabella, Daniel Ponce, Ray Mantilla, Alex Acuña et d'autres Latino-Américains ont eux aussi joué à la fois avec des orchestres latins et des orchestres de jazz.

4. **Le Latin jazz américain.** — A partir de la fin des années quarante, le jazz adopte des rythmes cubains *(Dark eyes, A night in Tunisia, Algo bueno, Green dolphin street,* les « tags » de Bud Powell sur *Cherokee* et *Un poco loco* ou la coda de *Round midnight),* des percussions latines et des morceaux entièrement latins. Charlie Barnet *(Redskin rumba),* Charlie Parker *(Mambo, Cuban blues),* Sonny Stitt *(Blue mambo),* Sonny Rollins *(Mambo bounce),* Kenny Dorham et Hank Mobley *(Afro-Cuban),* Shorty Rogers *(Chiquito loco),* Mary-Lou Williams *(Kool bongo),* George Russell *(Manhattan Rico Suite),* Erroll Garner *(Mambo Loves Garner),* découvrent la rumba, le mambo et le cha cha cha.

Subjugué par les Afro-Cubans, Stan Kenton avoue en 1947 dans *Metronome* : « Sur le plan rythmique, les Cubains sont les plus excitants. Nous ne les copions pas exactement mais nous copions certaines de leurs techniques et nous les appliquons à ce que nous essayons de faire. » La même année, il grave avec José Mangual, Vidal Bolado, Machito aux maracas et le trompettiste californien Chico Alvarez *The peanut vendor,* son principal succès. En 1956, il enregistre *Cuban Fire,* suite en six mouvements composée par le Mexicain Johnny Richards, puis *Cuban episode* et *Viva Kenton.* Mais le « progressive jazz » pondéreux de Kenton n'emballe ni les Cubains ni Dizzy Gillespie. Gillespie raconte que lorsqu'il se produisait avec Chano Pozo au Savoy Ballroom, Kenton venait parfois l'y défier

avec ses musiciens, « mais, affirme Gillespie, il n'était pas dans le coup ! ».

5. **Les combos.** — Vers 1955 apparaissent des « combos » de Latin jazz avec piano, vibraphone ou plus rarement guitare, plus souples et rentables que les grands orchestres : ceux de George Shearing, Cal Tjader et « Mongo » (Ramón) Santamaría en particulier.

A) *George Shearing.* — Shearing produit un Latin jazz intimiste avec de nombreux « block chords » et renversements d'accords *(Latin Escapade, Mood Latino Latin Affair, Latin Lace).* En 1953, il organise en Californie un groupe de jazz avec Cal Tjader et Al McKibbon. Tjader et McKibbon (bassiste de Dizzy Gillespie à l'époque de Chano Pozo) convertissent Shearing à la musique latine et en 1955, celui-ci engage le « conguero » cubain Armando Peraza, qui lui fait découvrir les pianistes cubains « Peruchín » et Frank Emilio, dont il s'inspirera.

B) *Cal Tjader.* — « Cal » (Callen Radcliffe) Tjader suit les traces de Shearing avec un style plus musclé, mais son Latin jazz tempéré est au fougueux Latin jazz new-yorkais ce qu'est le cool jazz californien au bop nerveux de la côte Est. De 1948 à 1951, Tjader est batteur de Dave Brubeck et il grave à la conga et au bongo. En 1954, après dix-huit mois chez Shearing, il enregistre à New York ses premières plages de Latin jazz, avec Armando Peraza à la conga et Roy Haynes ou Kenny Clarke à la batterie puis à San Francisco, met sur pied le Modern Mambo Quintet. Après *Lucero* (1956), son premier succès, suivent de nombreux albums dont *Demasiado Caliente,* et *Latino* (avec Mongo Santamaría et les flûtistes cubains Chombo Silva et Rolando Lozano).

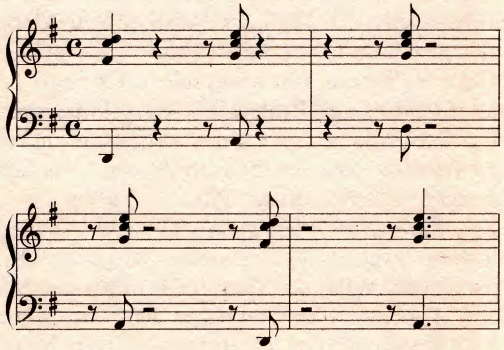
C) *Mongo Santamaría.* — Percussionniste supérieur et grand découvreur de talents (il a engagé Joao Donato, Chick Corea et Hubert Laws, Luis Gasca, le remarquable saxophoniste et flûtiste colombien Justo Almario, et d'autres musiciens alors relativement méconnus), « Mongo » (Ramón) Santamaría constitue son groupe à New York. Malgré de nombreux changements de personnel, son style conserve une remarquable homogénéité, avec des morceaux agréables et bien structurés. Santamaría a popularisé la conga accordée avec des clés aux Etats-Unis, vers 1952, et comme Tito Puente, généralisé l'usage de la flûte dans les ballades latines.

Il étudie les rythmes africains avec son grand-père et s'exerce sur des tambours congos en bois. Le soir, il gagne sa vie avec des orchestres de danse, et le jour comme facteur, puis travaille dans les grands clubs de La Havane. Mais las de la ségrégation raciale sévissant à Cuba, il part au Mexique en 1948 avec son cousin Armando Peraza. En 1950, il s'établit à New York, joue en Amérique latine avec Pérez Prado puis présente au Palladium Ballroom son spectacle « Changó », dans lequel il introduit aux Etats-Unis les rythmes yoruba et abakwa. Ses disques de « toques » rituels et de rumba : *Changó* (réédité sous le titre de *Mongo Santamaría's Drums and Chants*) avec Patato Valdés et Julito Collazo ; *Tambores Afrocubanos* avec Merceditas Valdés ; *Yambú,* avec les « congueros » Modesto Durán et Francisco Aguabella, suscitent les foudres des Náñigos de Cuba, l'accusant de dénaturer leur musique, mais aussi l'enthousiasme des « Latinos » de New York pour le folklore afro-cubain. Il entre alors dans la formation de Puente et organise l'Orquesta Manhattan, avec Chombo Silva et Ray Coen, part avec Willie Bobo jouer avec Tjader en Californie et grave en 1949 *Mongo,* réédité, avec *Yambú,* sous le titre d'*Afro-Roots.* En 1963,

il se produit au Birdland avec son propre groupe, s'essaie à la soul music et vers 1975, parvenu à sa pleine maturité musicale, enregistre deux superbes disques : *Afro-Indio* et *Ubane,* avec Justo Betancourt.

6. **Le Latin jazz depuis les années soixante.**

A) *Cuba.* — Depuis la Révolution, le Latin jazz connaît un remarquable essor. Précurseur des groupes de jazz actuels, le Quinteto Instrumental de Música Moderna Cubana, fondé en 1959 par le batteur Guillermo Barreto, avec Frank Emilio (piano), « Tata Güines » (Federico Arístides Soto) (conga), Gustavo Tamayo (güiro) et « Papito » (Orlando) Hernández puis « Cachaíto » (Orlando López) (contrebasse), est connu pour son *Mondongo, sandunga, gandinga,* basé sur un complexe « tumbao » de contrebasse :



extrait de *Mondongo, sandunga, gandinga*

En 1967, Barreto met sur pied l'Orquesta Cubana de Música Moderna, qui accompagne des chanteurs et

joue sur la bande-son de plusieurs films. Il en sortira le Quinteto Cubano de Jazz, composé de Chucho Valdés (piano), « Paquito » (Francisco) D'Rivera (saxophone alto), Oscar Valdés (percussion), Carlos Emilio (basse) et Enrique Plá (batterie), qui constituera le noyau d'Irakere.

Irakere, combinant rythmes afro-cubains, rock et jazz avec une fulgurante énergie, est organisé en 1973 par Chucho Valdés (fils de Bebo Valdés) et D'Rivera. Chucho, au jeu puissant, a composé plusieurs œuvres orchestrales dont une belle suite pour piano et chants rituels : *Misa negra.* Saxophoniste acide et mordant, D'Rivera s'impose rapidement à la tête des jeunes jazzmen cubains et son *Adagio* de Mozart, débouchant sur un solo « funky », devient l'un des morceaux fétiches du groupe. Irakere reçoit un « Grammy Award » après sa tournée aux Etats-Unis, en 1979. L'année suivante, D'Rivera se réfugie à New York, puis le trompettiste vedette, Arturo Sandoval, forme son propre ensemble et, en 1988, le percussionniste « El Niño » (Jorge Alfonso) s'immole par le feu dans des circonstances mystérieuses, mais le groupe survit toujours.

Influencé par Clifford Brown et Dizzy Gillespie, Sandoval est un brillant technicien rappelant Cat Anderson (et parfois Harry James lorsqu'il cède à la facilité) dans le registre aigu de la trompette, et un très compétent pianiste et « timbalero ». En 1981, il constitue un groupe éclectique avec l'excellent Hilario Durán aux claviers, grave de sympathiques morceaux *(Tumbaito, Fiesta mojo)* puis entre dans le United Nations Orchestra de Dizzy Gillespie et se fixe à Miami. Délaissant temporairement le Latin jazz, il a réharmonisé plusieurs thèmes de Clifford Brown sur son intéressant *I Remember Clifford,* gravé en 1992 avec Kenny Kirkland, Charnett Moffett, Kenny Washington et Ernie Watts.

Le pianiste Emiliano Salvador revitalise certains genres musicaux cubains traditionnels, comme dans *Son de la loma,* débutant par un long prélude free, le beau *Convergencia,* ou le nerveux et surprenant *Son en 7 por 4.*

Le pianiste Gonzalo Rubalcaba, issu d'une famille musicale, construit et déconstruit des standards, intercalant des passages solo à la limite du « free », passant d'aventureux « montunos » à contre-temps à des improvisations polymodales. Avec son Grupo Proyecto, il s'essaie à des combinaisons rythmiques incongrues telles que guajira et disco et compose *Concierto negro,* suite pour instruments à vent, chants pour Eleguá et percussions, avec des variations aux mesures impaires sur un motif mélodique, puis *Embele iruke,* également inspiré par les cultes afro-cubains, qu'interprète l'Orchestre symphonique national de Cuba. Ses torrides solos *(Green dolphin street, Pisando el cesped)* ou ses boleros contemplatifs *(Bésame mucho)* attestent sa liberté et sa virtuosité.

Afro-Cuba, proche, esthétiquement, d'Irakere, et Nueva Generación (avec le saxophoniste Germán Velazco, au style coltranien, et le flûtiste José Luis Cortés, tous deux anciens membres d'Irakere) poursuivent également de passionnantes recherches.

B) *New York.* — Dans les années soixante, le Latin jazz subit l'emprise de la soul music (*Soul Sauce* de Cal Tjader ou la version de *Watermelon Man* de Mongo Santamaría) mais vers 1963 apparaît une autre influence, celle du Brésil : Santamaría et Dizzy Gillespie ramènent de ce pays la samba, et la bossa-nova, alors à son époque de plus grande splendeur. La bossa-nova contribue au succès de Stan Getz, de Charlie Byrd, du Modern Jazz Quartet, les rythmes brésiliens s'intègrent au jazz (*Blue bossa* de Kenny Dorham,

Ceora de Lee Morgan) et, plus discrètement, à la musique « latine » (Eddie Palmieri jouera *Manha de carnaval,* Tito Puente *Agua de beber*).

Durant la décennie suivante, le pianiste Ricardo Marrero organise un groupe original, à mi-chemin entre la salsa et le jazz, le vibraphoniste Bobby Paunetto crée une musique dense et personnelle. Vers 1977, Tito Puente forme aussi un groupe de Latin jazz, plus flexible que son orchestre, qui comprendra Bobby Rodríguez (basse), Jerry González (conga), Mario Rivera (saxophone, flûte), Jorge Dalto (piano), Alfredo de la Fe (violon) et Johnny Rodríguez (percussions), avec lequel il interprétera avec bonheur des thèmes de jazz *(Jordu, Round midnight, Take five, Prelude to a kiss).*

Dans le vaste creuset new-yorkais se brassent toutes les tendances musicales. Gato Barbieri, soutenu par l'ardent piano du Colombien Eddie Martínez, apporte les mélopées de la pampa ; le saxophoniste Mario Rivera et son compatriote le pianiste Michel Camilo introduisent les rythmes bouillonnants du merengue ; avec leur Fort Apache Band, Jerry et Andy González impriment à Monk un cachet cubain ; les pianistes argentins Carlos Franzetti et Jorge Dalto composent des œuvres expressionnistes, parfois issues, dans le cas de Dalto, du tango ; le Portoricain Hilton Ruiz se complaît dans un Latin jazz funky et exubérant ; le prodigieux pianiste panaméen Danilo Pérez invente une musique richement harmonisée incorporant des rythmes de son pays *(Friday Morning).*

En 1980, des musiciens cubains réfugiés aux Etats-Unis, Paquito D'Rivera, le « conguero » Daniel Ponce, le batteur Ignacio Berroa, donnent un nouvel élan au Latin jazz. Ponce domine son instrument avec son toucher magistral, une extrême imagination rythmique et un sens aigu de la structure. Son groupe

actuel, comprenant le pianiste Oscar Hernández et le swingant saxophoniste Rolando Briceño, marie rythmes cubains, jazz, salsa et funk *(Midnight mambo, Más blues)*. Berroa travaille avec la Típica Novel, puis avec de nombreux groupes de jazz, D'Rivera continue de jouer avec la même volubilité *(Paquito Blowin', Mariel, Why Not !, Explosion)*, mais parfois aussi une certaine complaisance. Plusieurs jazzmen brésiliens, le tromboniste Raul de Souza, les pianistes Eumir Deodato, Tania Maria, Marcos Siva, Eliane Elias et Dom Salvador, les percussionnistes Dom U Romao, Portinho et Airto Moreira, le trompettiste Claudio Roditi, se sont aussi fixés aux Etats-Unis, où prospère le Latin jazz.

Aujourd'hui, les divers genres musicaux se fécondent mutuellement : D'Rivera grave des sambas *(Samba for Carmen)*, Danilo Pérez des boleros teintés de bossa-nova *(Irremediablemente solo)*, Papo Lucca réinterprète en salsa Edu Lobo *(Boranda)*, Horace Silver *(Nica's dream)* ou Dizzy Gillespie (*Night in Tunisia* — thème déjà marqué, d'ailleurs, par les rythmes cubains), Jay Hoggard *(Sao Pablo)*, Marvin « Smitty » Smith *(Salsa blue)*, Kenny Barron, Cedar Walton, Mulgrew Miller, emploient volontiers des « montunos », Sarah Vaughan, Stanley Turrentine et Charlie Rouse gravent des airs de Milton Nascimento, Claudio Roditi joue *Tin tin deo* ou *Manteca* avec Gillespie.

Chapitre VI

LA MUSIQUE POPULAIRE A CUBA DEPUIS LA RÉVOLUTION

L'avènement de la Révolution sonne le glas des « academias de baile » et du show business et de nombreux musiciens s'enfuient aux Etats-Unis. Mais malgré l'austérité du régime, la musique est restée la forme d'art la plus vigoureuse du pays et l'exubérance des Cubains et leur passion pour le rythme aident à pallier les problèmes politiques, économiques et sociaux. Le départ de beaucoup de Blancs au début des années soixante et les efforts de revalorisation de l'héritage noir ont conféré à l'île, et à la musique en particulier, un pigment plus coloré qu'autrefois.

L'absence de la hiérarchie, si funeste, entre musique savante et musique populaire contribue à vivifier les divers genres musicaux. Les interprètes de musique populaire ont souvent une formation classique et des membres d'orchestres symphoniques gagnent également leur vie dans des groupes de danse et de jazz. Les musiciens sont classés en différentes catégories et rémunérés selon leur niveau, mais hors

de toutes considérations financières, le bonheur de jouer est partout évident.

La soif de nouveauté aiguisée par l'insularisme géographique et culturel engendre, depuis les années soixante, une débauche de danses et de rythmes. Mais bon nombre de rythmes soi-disant originaux sont, des avatars de la guaracha, de la rumba, du son ou de la conga ou des amalgames de plusieurs genres déjà existants (rock-cha, afro-cha, bolero-son, merengue-son) et le boteo n'est qu'une pédale syncopée ajoutée à d'autres rythmes pour permettre aux danseurs d'improviser à loisir.

I. — La musique d'inspiration folklorique

Dans les années soixante, le folklore afro-cubain inspire Enrique Bonne, qui crée un spectaculaire ensemble de percussions, et le chanteur et percussionniste « Pello el Afrokán » (Pedro Izquierdo Padrón) et son frère Roberto, également percussionniste. Mêlant conga, rythmes yoruba, abakwa et congo et samba à une section de cuivres, les Padrón inventent en 1963 un genre intitulé mozambique. « Pello » écrit *Cuba mozambique, Como se baila et mozambique, El mozambique,* Abelardo Barroso interprète le mozambique *No te agites* avec l'Orquesta Sensación. Eddie Palmieri introduit le mozambique à New York, le définissant comme « mambo plus conga ». Lui, son frère Charlie *(Luisito mozambique),* Bobby Valentín *(Descarga en mozambique),* Ray Barretto et d'autres interprètent des mozambiques, assez différents de ceux de Pello. Mais ce rythme, jamais vraiment populaire hors de Cuba, disparaît vers 1966.

Le Conjunto Guaguancó Matancero, organisé à Matanzas en 1952 par Florencio Calle avec les superbes chanteurs « Saldiguera » (Estebán Lantri), « Virulilla » (Alfonso Hernández) et « Fuico » (Juan Mesa) et les percussionnistes Ernesto Torriente, Estebán Bacallao, Angel Pellado et Gregorio Díaz et plus connu sous le nom de Los Muñequitos de Matanzas, constitue la quintessence de la rumba brava.

Contenus au début de la rumba, les tambours du groupe libèrent, lors des solos, leurs forces telluriques, et la poésie des textes rehausse la tension émotionnelle. Le guaguancó *Cantar maravilloso,* cruel et passionné, aux paroles richement imagées, respire le machisme — omniprésent dans l'univers latin :

Oye mujer, oye mujer
mujer quisiera verte encendida
prendida de llamas, ardiendo
verte en la calle corriendo...
que de la garra de una fiera
tu halla tu liquidación
o que te coma un león,
un lobo o una pantera.

Ecoute, femme, écoute, femme,
femme, je voudrais te voir embrassée,
dévorée par des flammes ardentes,
te voir courir dans la rue...
que dans les griffes d'une bête sauvage
tu trouves la mort
ou que te mange un lion,
un tigre ou une panthère.

Los Papines, fondés à La Havane par Ricardo Abreu et ses frères Luiz, Alfredo et Jesús, produisent une rumba brava de qualité, moins pure toutefois, plus portée sur les effets scéniques, mais ils ont fait découvrir cette musique aux publics étrangers.

II. — **Les charangas**

Emergeant d'une période de latence après le déclin du cha cha cha, les charangas retrouvent leur vigueur et commencent à se métisser avec les conjuntos. De nombreux orchestres : Orquesta Típica Juventud, par exemple, combinent cuivres et cordes, ou, comme l'Orquesta Original de Manzanillo, interprètent aussi bien des sons que des danzons ou des merengues. Surviennent aussi des changements d'instrumentation. Enrique Jorrín renforce sa charanga avec des trompettes, Juan Formell introduit dans Los Van Van des cannes à sucre évidées servant de tambours,

une guitare électrique, un synthétiseur et, en 1982, des trombones, « Changuito » (José Luis Quintana), l'impétueux percussionniste du groupe, y remplace les timbales par la batterie. Il joue avec celle-ci des rythmes yoruba, invente de nouveaux « patterns » avec son cowbell et accentue le quatrième temps, créant une pulsion plus swingante, plus en avant du temps qu'avec les timbales. Cette pulsion, soulignée par la basse électrique et le piano ou le synthétiseur, donne naissance au songo, croisement de danzón et de pop-music. Formell écrit une série de succès : *Pastorita tiene guararé, Aqui se enciende la candela, Chirrín-chirrán,* repris par des groupes new-yorkais dont Ray Barretto et Típica 73 et Los Van Van devient, au début des années soixante-dix, l'un des ensembles les plus populaires de Cuba. Surgissent aussi le güiro, inventé par Filiberto Depestre, de Maravillas de Florida ; le gogochá, inventé par Orquesta Sensación ; le bastón, proposé par Orestes López et consistant en une section de cordes, une section de flûte, une section chantée et une partie finale avec changement de rythme. Mais aucun de ces nouveaux genres n'a eu l'impact du songo.

La Ritmo Oriental adopte à son tour la batterie et plusieurs de ses morceaux : *La Ritmo te está llamando, Yo bailo de todo,* reflètent l'influence du songo. D'autres charangas, Maravillas de Florida, notamment, se sont elles aussi laissées gagner par ce rythme, et, malheureusement, par les instruments électriques et les synthétiseurs, qui en amoindrissent le charme. D'anciens groupes poursuivent, eux, des chemins plus traditionnels : l'Orquesta Típica Habanera et la prestigieuse Charanga Típica Cubana préfèrent le frémissement sensuel des instruments en bois. L'Orquesta Aragón, marqué, au retour d'une tournée africaine, par les musiques du continent noir (avec le

moanga et le chaonda d'Alejandro Tomás Valdés), ou la charanga d'Enrique Jorrín ont réussi à se moderniser sans trop se dénaturer.

III. — Le son

Au début des années soixante, quelques variations du son, le changüí, la bachata et le sucu-sucu, connaissent un regain de popularité, et apparaissent aussi le timba, créé par l'Orquesta Kubana, le chiquichaca, le shake, le guachipupa et le wa wa. C'est le *timbalero* Elio Revé, originaire de Guantánamo, qui a remis le changüí à l'honneur, avec son groupe, fondé en 1959 et comprenant des trombones, une guitare, une basse électrique et quatre chanteurs de « coro » (au lieu des trois habituels). Son Orquesta actuel, dont font partie l'intéressant « tresero » « Papi » (Gilberto) Oviedo et le bouillant pianiste Juan Carlos Alfonso utilise batá, claves, güiro et shekere et porte, lui aussi, la marque du songo.

Rumbavana rappelle, avec ses trompettes éclatantes, ses timbales et sa conga, certains groupes de salsa. *Mi Son Por El Mundo,* et *Oye Lo Que Te Trae Rumbavana* témoignent de son dynamisme et de sa sophistication. Dans les années soixante, le chanteur « Pacho » (Pascasio) Alonso met sur pied Pacho Alonso y Los Modernistas, empreint de vitalité, puis Los Bocucos, plus influencé par le jazz. Avec Enrique Bonne, il crée le rythme simalé et compose *Rico pilón* et *El upa upa.* Algo Nuevo, constitué en 1976 par le tromboniste Juan Pablo Torres, avec le pianiste Jesús González Rubalcaba et le trompettiste Adalberto Lara, avoue un penchant pour le jazz, mais aussi le folklore afro-cubain *(Yo era timbero, Prepara los cueros).* L'effervescent conjunto Son 14, formé à Santiago au début des années quatre-vingt par le pianiste Adalberto Alva-

rez, séduit avec son bel *A Bayamo en Coche.* En 1984, Alvarez s'installe à La Havane, met sur pied Alvarez y su Son avec le « tresero » « Pancho » (Francisco) Amat et le « timbalero » Calixto, et interprète le son oriental avec un synthétiseur.

Beaucoup d'autres ensembles de qualité ont surgi depuis la Révolution : celui du guitariste Juanito Márquez, créateur du rythme pa'ca, Grupo Cotán, Los Latinos, La Monumental, 65 D'Siempre, Síntesis, dirigé par Carlos Alfonso, inspiré à la fois par la nueva trova et les rythmes afro-cubains, et les orchestres amateurs Manguaré et Sierra Maestra. Le chanteur Pablo Milanés, issu de la « nueva trova » et du gospel, imprime un cachet singulier au son ; Los Compadres, constitué par Lorenzo Hierrezuelo et son frère « Rey Caney » perpétuent, avec leur personnalité radieuse et leur sens de l'humour, la rumba, la guaracha et le son d'antan ; et dans la province d'Oriente, demeurée plus traditionnelle que La Havane, des conjuntos tels que Sones de Oriente ou celui de Mario Recio incluent encore des sons des années vingt dans leur répertoire.

Chapitre VII

LE BOOGALOO ET LA SALSA

I. — Le boogaloo

La pachanga, arrivée à New York à la fin de 1958, enflamme les danseurs. René Touzet compose *Pa chismoso tú,* Rudy Calzado grave *Pachanga time,* Xiomara Alfaro *Pachanga en la sociedad,* Arsenio Rodríguez *Sabor de pachanga,* Tito Puente *Pachanga si, charanga no* et *A bailar pachanga,* Charlie Palmieri *La pachanga se baila asi.* Belisario López, José Fajardo, Machito, Rafael Cortijo, Tito Rodríguez, Johnny Pacheco — tous les orchestres latins s'emballent pour la pachanga. La vogue de la pachanga culmine de 1960 à 1963 mais, vers 1966, ce rythme montre des signes d'essoufflement.

Au début des années soixante, plusieurs personnes sont arrêtées au Palladium Ballroom pour possession de stupéfiants. La fermeture du club, peu après, sonne le glas des grands orchestres latins et annonce la crise qui secouera la musique latine. D'autres clubs disparaissent à leur tour, les maisons de disques latines périclitent et de nombreuses formations se retrouvent sans emploi. A Porto Rico aussi, peu de musiciens parviennent à subsister de leur art.

L'année 1961 consomme la rupture des relations diplomatiques entre La Havane et Washington. Les musiciens latins de New York sont désormais coupés

de Cuba, leur principale source d'inspiration, et les Portoricains, commençant à dépasser en nombre la population de San Juan, imposent leurs propres rythmes. Le twist et les Beatles envahissent le marché américain, accentuant la débâcle des grands orchestres. Soucieux de récupérer une partie de leur public, les musiciens latins adoptent des paroles en anglais et flirtent avec la soul music, dont ils partagent les racines africaines. Conscients de leur position subalterne dans la société américaine, les jeunes « Latinos » — nés ou élevés à New York — s'identifient en effet généralement plus volontiers aux Noirs américains qu'à la majorité blanche qui les ignore ou les opprime.

Le vibraphoniste portoricain Pete Terrace respecte ses racines mais participe aussi du nouvel engouement pour la soul music. En 1956, il avait organisé un quartette avec le « conguero » Freddie Aguiler. Après *Going Loco,* hommage à Joe Loco, il enregistre des morceaux révélateurs du brassage culturel américain : *Guaguancó in New York* ou *Stella by starlight,* traité en bolero.

Al Santiago, propriétaire du magasin de disques Casa Alegre, dans le South Bronx, forme la marque Alegre et réunit notamment dans son orchestre de studio, les Alegre All Stars, Chombo Silva, Kabo Bastar, Bobby Rodríguez, le chanteur dominicain « Dioris » (Isidro) Valladares et Charlie Palmieri. Le groupe grave des plages à la verve communicative : *Sono sono,* guaguancó chanté par Cheo Feliciano, virant au merengue puis changeant de rythme, *Yubambe,* descarga interprétée par Valladares, déjà enregistrée par Joe Loco une vingtaine d'années plus tôt.

Le brassement de la musique latine de la soul et de la pop music s'accentue, engendrant des hybrides un peu gauches : le boogaloo (écrit aussi bugalú), le shing a ling ou l'afroloo, mais qui enthousiasment les « Lati-

nos ». Les paroles simplettes des chansons : « To the bush ah-ha », des Hi Latins ou de Joe Cuba ou autres phrases du même acabit montrent dans quels gouffres intellectuels la musique latine est tombée et *Freak off,* de Larry Harlow, ou *Let's ball* sont d'une vulgarité aux antipodes des poétiques chansons d'antan. Mais, rétorquent les défenseurs du boogaloo, le mot d'ordre n'est plus raffinement ; il est énergie, combativité. L'air du temps a changé.

Le mot « boogaloo » viendrait, a-t-on suggéré, de « boogie », peut-être en raison de ses affinités avec ce rythme. Pete Rodríguez, sacré « roi du boogaloo » en revendique la création avec *I like it like that.* « Le mot "boogaloo" est en partie latin, en partie rock n'roll et en partie rhythm n'blues, explique-t-il dans *Latin New York.* Un jour, on nous a demandé d'écrire une musique pour deux promoteurs de Harlem... Nous avons allié le son latin au son bluesy qu'ils exigeaient. Tout excités du résultat, nous avons testé notre découverte aux dimanches dansants du Palm Garden... et quand notre tube *I like it like that* a démarré, nous avons su que nous avions trouvé la bonne voie. Ce fut un nouveau point de départ pour notre groupe. » King Nando avec *Shing a ling,* Celio González avec *Boogaloo mania,* Monguito Santamaría avec *Punchi's boogaloo,* The Latinaires avec *Afro-shingaling,* Ismael Rivera avec *Magoo's boogaloo,* Charlie Palmieri, Ray Barretto, Arsenio Rodríguez — tous les musiciens se laissent emporter l'un après l'autre par la déferlante du boogaloo et du shing a ling.

Si bêtifiants que soient ces rythmes avec leurs onomatopées écervelées, ils permettent aux adolescents de s'émanciper des modèles culturels de leurs aînés et de s'évader des quartiers décrépits où drogue, violence et misère ont transformé le « rêve américain » en cauchemar. Mais la musique latine exprime aussi des préoc-

cupations plus sérieuses, bien que l'humour tempère souvent le désespoir. Dans les rues, les parcs, les terrains vagues, Orchard Beach, plage du Bronx où les Portoricains viennent retrouver l'allégresse de leur île, on amène quelques instruments et une jam-session s'organise.

Les petits groupes se multiplient : Félix Acosta, dont le disque *Harlem, USA* revendique l'appartenance au « barrio » et à la culture afro-américaine, Les Latinaires, le New Swing Sextet, les TNT Boys, mais domine le « conguero » « Joe Cuba » (José Calderón). Ses chansons aux titres anglais reflètent le désir d'assimilation à la culture américaine de nombreux Portoricains, mais — témoignant de l'ambiguïté culturelle des « Latinos » — plusieurs de ses disques ont à la fois un titre anglais et un titre espagnol : *Vagabundeando - Hangin'Out,* par exemple, où Cuba emploie des expressions argotiques portoricaines et afro-américaines, ou *Doin' It Right - Hecho Y Derecho.* En 1954, Cuba avait formé un sextette de Latin jazz avec le « timbalero » et sensuel chanteur Jimmy Sabater. Au début des années soixante, il enregistre plusieurs chansons avec Cheo Feliciano. *El Alma del Barrio,* où affleure la nostalgie du terroir *(Guaguancó del jibarito, La fuga pa'l monte),* le bolero *To be with you,* l'amusant *El ratón,* se moquant de l'infidélité du mâle latin, *La calle está durisima,* évoquant la dureté de la rue, *El pito* (version latine de *I'll never go back to Georgia*) et *Bang ! bang !* et *Push, push, push* font souffler un vent de folie.

Le pianiste portoricain « Ricardo Ray » (Richie Maldonado) produit avec le chanteur Bobby Cruz des morceaux colorés par le jazz, la soul music ou la musique classique, témoignant d'un esprit de recherche : *El mulato, Parisian thoroughfare, Danzón bugaloo, Guaguancó in jazz, Yare Changó, Mr. trumpet*

man. Mais à la fin des années soixante-dix, établi à Porto Rico, il sombrera dans une mièvre salsa religieuse. Apparaissent aussi le « septeto » du « timbalero » Orlando Marín dont le chanteur, Francisco Fellové, scatte en espagnol, et le conjunto du chanteur et percussionniste portoricain « Kako » (Francisco) Bastar, Kako Y Su Trabuco, qui grave avec Rafael Cortijo et Chivirico Dávila *Ritmos y Cantos Callejeros,* avec des bombas et des plenas, et avec Azuquita l'entraînant *Kako Y Azuquita : Unión Dinámica.*

Le Latin soul new-yorkais, cousin du boogaloo, est représenté notamment par le chanteur afro-philippin Joe Bataan, aux laconiques titres de disques en anglais : *Riot, Subway, Poor Boy* ; le percussionniste afro-américain « Pucho » et ses Latin Soul Brothers ; Jimmy Castor (*It's just begun,* aux intéressants « breaks » de timbales) ; et les enregistrements se multiplient : *Twist africano* (Eddie Palmieri), *A deeper shade of soul* (Ray Barretto), *Soul man* (Ricardo Ray), *Soul gritty* (Ralph Robles), *Soul latino* (Ralfi Pagán).

II. — La salsa

Le boogaloo et le shing a ling disparaissent peu à peu mais la musique latine resurgit avec une résonance nouvelle sous le nom de « salsa ».

1. La musique instrumentale.

A) *Les descargas.* — Au milieu des années soixante, les disques Fania organisent au club new-yorkais The Red Garter des jam-sessions inspirées par les « descargas » Panart. Le label Tico grave à son tour des « descargas » au Village Gate avec notamment Joe Cuba, Cándido, Eddie Palmieri, Tito Puente et Pacheco *(Cargas y descargas, Barquinho, Descarga pompo)* et

Tico et Alegre produisent aussi une jam-session avec La Lupe, Ismael Rivera, Charlie Palmieri, Joe Cuba et Vicentico Valdés *(Estrellas Tico-Vivo En Carnegie Hall)*. La spontanéité et l'exubérance de ces « descargas » annoncent la salsa. Celle-ci incube au Saint George Hotel de Brooklyn. Elle explose finalement au Cheetah, ancien club de rock, et l'émission de télévision « Salsa », diffusée depuis le Cheetah, sert de détonateur à cette musique.

B) *Les débuts de la salsa.* — Issue du « barrio », la salsa, dominée par les accents rauques du trombone, en communique la brûlante énergie. Les Lebrón Brothers, l'un des premiers groupes de salsa, électrisent les danseurs du Saint George Hotel et leurs disques initiaux, *Brooklyn Bums* notamment, expriment l'agressivité musicale de cette période. La salsa exprime des préoccupations politiques et sociales, comme dans *There Goes The Neighborhood. Se chavó El Vecindario (Le quartier est fichu)* de Willie Colón, allusion à la terreur des Blancs lorsque des minorités ethniques s'installent dans leur voisinage, où Colón utilise à dessein le mot d'argot portoricain, *chavar,* ou dyonisiaque et machiste, elle exalte la voluptueuse « mulata » ou fustige l'infidèle « bandolera » ; et elle célèbre avec exultation son caractère noir : « Sin negro no hay guaguancó » (Sans Noir il n'y a pas de guaguancó), proclament les Lebrón Brothers, « Soy el negro sabrosón » (Je suis le Noir savoureux), annoncent Los Auténticos de Quisqueya.

C) *Ray Barretto.* — « Conguero » puissant, Ray Barretto crée une musique effervescente, à l'image de la communauté portoricaine et enregistre également avec des jazzmen et des groupes pop. Il grandit dans le South Bronx, ancien quartier juif et italien devenu portoricain, où abondent les clubs de musique, puis part

en Allemagne avec l'armée américaine. Un disque de Chano Pozo, entendu à Munich, détermine sa vocation. Il participe à des jam-sessions à Harlem, travaille avec Eddie Bonnemere et en 1955 avec José Curbelo, succède à Mongo Santamaría dans l'orchestre de Tito Puente et en 1959, entre dans celui d'Herbie Mann.

En 1961, il forme une charanga influencée par le Latin soul comprenant deux trombones et son *El watusi* grimpe au sommet des « hit-parades » pop, puis un conjunto avec des timbales et, en 1967, *The Soul Drummers* (sur *Acid*), acquiert une notoriété mondiale. Il aborde la salsa avec *Quítate la máscara,* stigmatisant la femme trompeuse, et l'exubérant *Cocinando,* qui devient son morceau fétiche. L'année suivante, plusieurs de ses musiciens le quittent et il s'oriente vers un style plus jazzy avec *The Other Road.* Après de médiocres incursions dans la « fusion », il retourne à la salsa en 1979 avec *Ricanstruction,* au titre significatif (jeu de mot sur « Portorican » et « reconstruction »), avec le beau *Tumbao africano* arrangé par le pianiste Oscar Hernández, et il maintient aujourd'hui un bon équilibre entre le jazz et le style « típico ».

D) *Eddie Palmieri.* — Un des chefs de file de la salsa, Palmieri, déploie ses énergies en d'ardents corps à corps avec son piano, soutenant l'orchestre avec ses intrépides « montunos », et ses solos ramassés, compacts, s'inspirent des solos cubains.

Il grandit aussi dans le South Bronx, écoute Orquesta Aragón, Noro Morales, Monk et des pianistes de jazz. A treize ans il joue des timbales avec son oncle puis du piano avec Johnny Seguí, qui le renverra pour avoir cassé les touches d'un piano en le martelant avec trop d'entrain, et avec le trompettiste Ray Almo. De 1956 à 1958, il remplace son frère dans l'orchestre de Vicentico Valdés, où Valdés et Mongo Santamaría

lui enseignent les rythmes cubains authentiques, travaille avec Tito Rodríguez de 1958 à 1961 et, en 1962, grave l'entraînant *Echando Pa'lante.*

Suivant l'exemple de Mon Rivera, il remplace les trompettes de son conjunto par deux trombones et rebaptise son groupe, auquel se joignent les chanteurs Joe Quijano et Ismael Quintana et le « timbalero » Manny Oquendo, La Perfecta. En 1968 il dissout celui-ci mais refait surface l'année suivante avec *Justicia,* mêlant thèmes cubains et morceaux évoquant le « barrio ». Son populaire « Vamonos pa'l monte » (avec son frère Charlie à l'orgue), convie les Portoricains enfermés dans leurs jungles de béton à retrouver le « monte » primordial. Après un surprenant disque de Latin soul : *Harlem River Drive,* il offre d'irrépressibles versions de *Vamonos pa'l monte* et *Bilongo,* gravées à l'Université de Porto Rico, et un torride *Azucar,* gravé à la prison de Sing Sing. Vers 1973, tenté par le jazz modal, il compose plusieurs morceaux aux préludes un peu grandiloquents *(Cosas del alma, Adoración, Un día bonito, Random thoughts),* qui déroutent les danseurs. Mais à partir de 1984, il revient à une salsa plus traditionnelle *(Palo Pa'Rumba, La Verdad, Sueño).*

E) *Charlie Palmieri.* — Ancien enfant prodige, Charlie Palmieri, de neuf ans plus âgé qu'Eddie, possède déjà, à l'avènement de la salsa, plus de vingt ans de métier. Si Eddie est un « montunero » par excellence, Charlie, au style mélodieux, parcourt tout le clavier avec des traits fleuris. *Impulse* (1975) offre un choix intéressant de morceaux : *Aunque tu mami no quiera, Sobando el piano merengue* de Johnny Conquet, une interprétation latine de *Darn that dream : Te quiero a tí.* Et sur le mambo *Fiesta a la king* de Tito Puente (sur l'excellent *A Giant Step,* gravé en 1984), son jeu rap-

pelle celui de Noro Morales. L'année suivante, il forme El Combo Gigante avec notamment Jimmy Sabater et Willie Torres, puis s'installe à Porto Rico et meurt à New York en 1988.

F) *Larry Harlow.* — Pianiste agréable, « Larry Harlow » (Ira Kahn) est l'un des rares Américains à s'être imposé dans la salsa. *El Judío Maravilloso (Le juif merveilleux),* empruntant à Arsenio Rodríguez le surnom de « El ciego maravilloso », évoque avec humour ses origines ethniques. Fils de Buddy Harlow, qui dirigea durant vingt ans un orchestre au Latin Quarter, à New York, il séjourne deux ans à La Havane et travaille avec Tito Rodríguez et Johnny Pacheco. En 1965, il constitue l'Orquesta Harlow avec le chanteur cubain Felo Brito puis Ismael Miranda et après le succès d'*El Malecón* il grave *Hommy* (1973), opéra de salsa inspiré par *Tommy,* du groupe rock The Whos, dont les rôles principaux échoient à Celia Cruz et Cheo Feliciano, et sur *Salsa* et *Tribute to Arsenio Rodríguez,* il interprète des chansons du « tresero » cubain : *La cartera, A todos los barrios, Quique y Chocolate.*

G) *Willie Colón.* — Willie Colón est parvenu à intégrer jazz, rock, rythmes brésiliens, panaméens et *jíbaros* (paysans de Porto Rico) et autres genres musicaux à sa salsa robuste et chaleureuse avant de se laisser tenter par des disques plus commerciaux. Grandi dans le Bronx, il forme à treize ans le groupe Los Dandies, dans lequel il joue de la trompette, puis La Dinámica. Fasciné par Mon Rivera, il se met au trombone et organise un conjunto avec deux trombones : The Latin Jazz All Stars, qui se produit au Saint George, au Hunts Point Palace et au Bronx Music Palace. En 1967, alors à peine âgé de dix-sept ans, il signe un contrat avec Fania.

Lorsqu'il commence à enregistrer, le South Bronx est ravagé par la drogue, la misère et les gangs. Sur son premier album : *El Malo,* il projette l'image du héros de la rue, celui à qui on ne la fait pas. Sa musique est encore fruste et violente, mais son aplomb infaillible compense son manque de maturité et son trombone gouailleur emporte l'auditeur dans un irrésistible élan. L'énorme succès de Colón est également dû à un chanteur inconnu à la voix pathétique, Hector Lavóe, qui deviendra son partenaire jusqu'à 1974.

Il continue de projeter une image de macho avec *The Hustler, Wanted, Cosa Nuestra.* En 1973 il dissout son orchestre puis produit l'éclectique *El Bueno, El Malo y El Feo* et *Se Chavó El Vecindario,* sur lequel apparaît Mon Rivera, et prend la tête de la salsa avec *La Murga, Aguanite, Che che cole,* comptine du Ghana aux accents colombiens, *Te conozco bacalao,* le joyeux *Ghana e* et d'autres chansons. Il se lie alors d'amitié avec le chanteur et compositeur panaméen Rubén Blades, plus intellectuel que lui, et ils gravent ensemble le bon *Metiendo Mano,* pour lequel Blades écrit des chansons à thèmes politiques et sociaux. Après un disque avec Celia Cruz incluant la chanson brésilienne *Vocé abusou,* Colón enregistre avec Blades *Siembra,* contenant *Pedro navaja,* mini-drame de Blades brossant l'incisif portrait d'un truand. A partir de 1979, Blades et Colón commencent à diverger stylistiquement, malgré leur collaboration mutuelle sur *Maestra Vida,* narrant l'histoire d'une famille latino-américaine. Colón s'essaie alors sans grand bonheur, sur *Fantasmas,* à un style plus hollywoodien.

H) *Louie Ramírez.* — Brillant vibraphoniste et « timbalero », Ramírez avait fondé en 1961 le Conjunto Changó avec le chanteur Pete Bonnet. Il deviendra l'un des principaux producteurs et arran-

geurs de la salsa, tout en poursuivant sa carrière de musicien (écouter son impétueux solo sur *Juan pachanga,* des Fania All Stars, *Vibes Galore, Salsa Progressive,* avec son *Stella by starlight* latin, *Para La Fiesta Me Voy*).

I) *Les Fania All Stars.* — Réunissant certains de ses meilleurs musiciens : le pianiste Papo Lucca, le bassiste Sal Cuevas, le tromboniste Reinaldo Jorge, le « timbalero » Nicky Marrero, Fania constitue un orchestre de concert et de studio, le Fania All Stars. Parmi ses enregistrements se détachent *Juan pachanga,* éclatante rumba brava de Rubén Blades finissant par un duo entre Lucca et la basse surréelle de Bobby Valentín, *Piano man,* sur lequel brille Lucca, *Bilongo* et *Por eso yo canto salsa.*

J) *Le Grupo Folklórico Y Experimental Nuevayorquino et le Conjunto Libre.* — Vers le milieu des années soixante-dix, certains « salseros » flirtent avec la fusion : Ricardo Marrero ajoute un synthétiseur à son groupe Time, Larry Harlow forme l'ensemble Amber Grey, et se constituent des groupes de Latin pop dont les Bad Street Boys et Dr. Buzzard's Original Savannah Band, d'où sortira Kid Creole and the Coconuts. Luttant contre la commercialisation progressive de la salsa, le Grupo Folklórico Y Experimental Nuevayorquino, né de jam-sessions organisées par le bassiste Andy González et son frère le « conguero » et trompettiste Jerry, se tourne vers le folklore cubain et portoricain. *Concepts In Unity* réunit des morceaux yoruba, une guajira, une plena, une mazurka et plusieurs descargas. Manny Oquendo, « timbalero » de l'orchestre, organise parallèlement, avec quelques membres du Grupo, un orchestre de danse novateur : El Conjunto Libre, dont on retiendra un *Donna Lee,* sous-titré

A gozar y bailar, débutant en danzón et continuant en salsa.

K) *Les autres conjuntos.* — Surgissent aussi l'intéressant Ocho, fondé par le pianiste, « timbalero » et arrangeur « Chico Mendoza » (Ira Jay Robertson) ; Yambú, teinté de jazz ; Las Siete Potencias ; Los Kimbos ; Saoco, aux accents « jíbaro » ; Típica 73, dont feront partie l'exubérant violoniste Alfredo de la Fe et Azuquita. (En 1977, il fut le premier groupe américain depuis Nat King Cole à se produire à Cuba et il y a gravé un disque avec Tata Güines, Niño Rivera et Chapotín) ; La Compañía, fluide et sympathique dirigé par le flûtiste Bobby Rodríguez, qui remporte un succès considérable avec *Número 6* de Rubén Blades et l'orchestre relativement conventionnel du trompettiste Luis « Perico » Ortiz.

L) *Les charangas.* — Les charangas n'avaient jamais joui d'une grande popularité à New York mais avec l'arrivée, au début des années soixante, de plusieurs musiciens cubains, elles s'imposent rapidement. Toutefois, c'est un Dominicain, le flûtiste et percussionniste Johnny Pacheco, qui dirige l'une des plus en vue. Né à Santiago de Los Caballeros, Pacheco grandit dans le South Bronx. Il étudie la clarinette avec son père, ancien membre de La Lira del Yaque, ainsi que le saxophone, le violon et la percussion, et travaille avec Luis Quintero, Dioris Valladares, Charlie Palmieri, Pérez Prado, Stan Kenton, Tito Puente, Xavier Cugat, Noro Morales, Vicentico Valdés et l'Orquesta International Casino. Ses premiers disques : *Pacheco Y Su Charenga* et *Pacheco His Flute And Latin Jazz,* directs et communicatifs, exercent d'emblée leur attrait. Dans les années soixante-dix, il produit de nombreux artistes pour Fania et enregistre des disques vivants, avec une instrumentation de conjunto : *Tremendo Caché, El Maestro, El Artista.*

Se constituent aussi la charanga du violoniste Pupi Legaretta, Orquesta Broadway, dirigée par le chanteur Roberto Torres et le flûtiste Eddy Zervigón, qui gravera

plusieurs songos, la Típica Ideal du violoniste et saxophoniste Chombo Silva, comprenant d'anciens musiciens d'Orquesta Broadway, qui introduit le changüí à New York, Típica Novel, Charanga 76, Orquesta Novedades, Charanga de la Cuatro et Afro Charanga, avec le flûtiste Nestor Torres. Les flûtistes cubains Gonzalo Fernández et Lou Pérez jouent également un rôle important dans le développement des charangas newyorkaises. Après seize ans à Paris, Fernández forme l'Orquesta Superestrellas de Gonzalo, proche des charangas cubaines, mais une paralysie faciale met un terme à sa carrière. Pérez organise Los Mamboleros avec Pacheco et Eddy Zervigón et crée un rythme éphémère : le melón. Il grave l'agréable *Bon Bón de Chocolate* et plusieurs suites de salsa dont *Fantasía africana.*

M) *Le nouvel apport cubain.* — Certains des musiciens cubains arrivés à New York après la Révolution ravivent l'intérêt pour le folklore afro-cubain et les genres traditionnels, parmi eux « Virgilio » (Enrique) Martí avec *Saludando A Los Rumberos* « Totico » (Eugenio Arango) avec *Totico Y Sus Rumberos* et Patato Valdés avec *Batá Y Rumba.* « Papaíto » (Mario Muñoz) enregistre des disques conservant leur saveur cubaine, La Sonora Matancera perpétue le type de sons qu'elle jouait à La Havane, Arsenio Rodríguez évoque la rumba *(Adiós Roncona),* ou ses antécédents africains *(Yo nací del Africa),* mais perd peu à peu de sa verve d'antan, Carlos Barbería reconstitue son Orquesta Kubavana, Alfredo Valdés ressuscite les vieux succès du Septeto Nacional, Cachao le danzón traditionnel *(Cachao),* et avec sa sonorité brillante et ses lignes mélodiques expressives, le trompettiste « Chocolate » (Alfredo) Armenteros impose aux Etats-Unis le style « septeto », où la trompette brode autour du thème.

Vers le milieu des années soixante-dix, la salsa retourne aux sources cubaines : Tito Puente rend hommage à Benny Moré, Larry Harlow à Arsenio Rodríguez, José Mangual à Chano Pozo, et se constitue le conjunto « típico » Son de la Loma, organisé par le percussionniste Armando Sánchez et Marcelino Guerra et dirigé par le pianiste cubain Lino Frías et cultivant un style de son ancien, et la charanga Orquesta Son Primero, dirigée par le « tresero » Charlie Santiago, interprétant le danzón des années quarante et cinquante.

En mai 1977, Dizzy Gillespie, Ray Mantilla, David Amram et d'autres musiciens américains jouent à La Havane et en reviennent enthousiasmés par la musique. Amram réunit sur son disque *Havana/New York* des instrumentistes cubains et américains, et des groupes de Cuba, Los Papines, Orquesta Aragón, Irakere, recommencent à se produire à New York.

2. **Les chanteurs.** — Les chanteurs cubains des années soixante, Bobby Collazo, Rudy Calzado, Rolando Laserie sont encore influencés par le style de la décennie précédente mais le Portoricain Joe Quijano, connu pour son interprétation du bolero *Nosotros,* annonce la salsa.

A) *La Lupe.* — La torride « La Lupe » (Lupe Victoria Yoli Raymond), que Jean-Paul Sartre qualifiait d' « animal musical », annonce elle aussi la salsa. Née à Santiago de Cuba, elle se produit des clubs de La Havane, criant et arrachant ses vêtements en public, se livrant à des gesticulations osées. Aux Etats-Unis en 1962, elle chante avec Rafael Cortijo et Mongo Santamaría et évoque son pays dans plusieurs chansons : *El santo en Nueva York, Moforivale, Soy hijo del Siboney, Cubana caliente.* Elle grave ensuite plusieurs disques avec Tito Puente dont le bon *La Pareja,* mais

consterné par son manque de retenue, Puente se sépare d'elle en 1968. Sa carrière ne survivra pas à la salsa et elle mourra oubliée en 1992.

B) *Celia Cruz.* — Avec son charisme, son talent d'improvisatrice et sa puissante voix, Celia Cruz règne sur la musique cubaine depuis plus de quarante ans. A La Havane, elle participe à divers radiocrochets et dans les années quarante, enregistre des chansons d'inspiration yoruba avec Obdulio Morales. En 1948, elle voyage au Mexique et au Venezuela avec la revue « Las mulatas de fuego » et, en 1950, entre dans La Sonora Matancera, avec laquelle elle restera quinze ans. Son premier 78 tours avec le groupe : *Cao cao mani picao* et *Mata siguaraya* lui assure le soutien du public et elle chante à la radio avec Bienvenido Granda. Consacrée « guarachera de Cuba », elle apparaît dans divers films et ses enregistrements, *Bemba colorá, Burundanga, Sopita en botella, Yerbero moderno,* deviennent des classiques de son répertoire.

En 1960, elle s'installe à New York, épouse Pedro Knight, trompettiste de La Sonora Matancera et entame une carrière de soliste. Après les albums afro-cubains *Homenaje A Yemayá* et *Homenaje A Los Santos,* elle grave au Mexique avec Memo Salamanca et Juan Bruno Tarraza, puis avec Puente *(Los Inseparables),* Johnny Pacheco, avec lequel elle donne libre cours à son impétuosité *(Cucala),* Willie Colón *(Only They Could Have Made This Album)* et pratiquement tous les grands noms de la salsa : Cheo Feliciano, les Fania All Stars, Pete « El Conde » Rodríguez, Ray Barretto, Adalberto Santiago, La Sonora Ponceña.

C) *Monguito El Unico.* — Excellent « sonero » (et percussionniste) avec le type de voix nasale *(vox fañosa)* prisée dans la tradition afro-cubaine, « Monguito El

Unico » (Ramón Quian Sardiñas), originaire de Monguito, près de Matanzas, s'exprime dans un style robuste, marqué par la rumba *(Pasito tun tun, Sacando palo del monte)*. Il se joint à l'Orquesta Broadway, grave avec Arsenio Rodríguez puis avec Pacheco, qui tire un excellent parti de son héritage afro-cubain.

D) *Justo Betancourt.* — « Sonero » et « bolerista » expressif à la voix bien timbrée, Justo Betancourt est lui aussi issu de Matanzas et nourri de rumba. Après cinq ans avec La sonora Matancera, il chante avec Eddie Palmieri, Ray Barretto, Larry Harlow, Pacheco *(Pacheco/Betancourt. Los Dinámicos)* et grave l'excellent *Pa Bravo Yo,* puis avec Mongo Santamaría *Mongo Y Justo,* sur lequel il interprète le bolero *Miedo* avec une grâce effusive, et *Ubane,* inspiré par la musique abakwa. Peu après, il s'installe à Porto Rico et constitue le groupe Borincuba.

E) *Azuquita.* — Le Panaméen « Azuquita » (Luis Camilo Argúmedes Rodríguez), à la forte présence scénique, allie puissance et douceur. Il obtiendra son surnom d' « Azuquita » (petit sucre) à Porto Rico, en raison de la suavité de sa voix. En 1966, il suit Rafael Cortijo, rencontré à Panama, à Porto Rico, et grave avec lui *(Agua que va caer)* et avec Roberto Roena. En 1969, il part avec Cortijo à New York, chante avec Kako Bastar, Orquesta Felicidad et Típica 73, alors au faîte de sa popularité. Installé à Paris en 1979, il fonde le groupe Melao, qui sillonne l'Europe, et produit une salsa forte, sans concessions commerciales : *Llegó Y Dijo, Cé Magnifique* (avec Tito Puente), *Azúcar A Granel.*

F) *Pete « El Conde » Rodríguez.* — Sympathique et sensuel, Pete « El Conde » Rodríguez, originaire de Ponce, collabore à New York avec La Sonora Matan-

cera et en 1970, Pacheco en fait son chanteur attitré. En 1974, il entame une carrière de soliste et grave des disques affirmatifs : *Este Negro Sí Es Sabroso (Oui, ce Noir est savoureux),* avec l'enthousiasmant *Catalina la O,Soy La Ley (Je suis la loi).*

G) *Héctor Casanova.* — Le Cubain Héctor Casanova, souvent pris pour Pete « El Conde », à qui il ressemble physiquement et musicalement, s'est produit avec Monguito et Pacheco. Avec Pacheco il enregistre les agréables *El Maestro, El Artista* et *Los Amigos,* puis forme avec d'anciens musiciens de Pacheco le groupe Casanova y Montuno.

H) *Ismael Quintana.* — « Sonero » chaleureux originaire de Ponce, Ismael Quintana s'est distingué par son association avec Eddie Palmieri, avec lequel il a enregistré *Justicia, Superimposition* et *Vamonos Pa'l Monte.* A partir de 1975, il grave plusieurs disques sous son nom dont le bon *Mucho Talento,* avec Papo Lucca, et il est l'auteur de plusieurs chansons.

I) *Héctor Lavóe.* — Héctor Lavóe, également né à Ponce, possède une voix de ténor sensuelle. Vulnérable et douloureux, il s'exprime dans un style *callejero* (de rue) contrastant avec celui — plus aristocratique — des chanteurs de l'époque du mambo, mais correspondant à la nouvelle esthétique latine de New York. Après sa collaboration avec Willie Colón, il forme son propre orchestre. En 1977, tourmenté par des problèmes personnels dont la drogue, il se retire de la scène musicale puis refait surface avec *La Comedia,* comprenant le beau *El cantante* de Rubén Blades, arrangé par Colón. Sa voix est devenue plus dense et grave. Mais de nouveau saisi par ses démons intérieurs, il se jette de la fenêtre d'un hôtel à Porto Rico et se blesse gravement aux jambes.

J) *Ismael Miranda.* — Ismael Miranda, à la voix sonore malgré sa frêle silhouette, improvise avec talent. Né à Aguada, Porto Rico, il grave *El exigente* avec Larry Harlow et, en 1966, forme l'Orquesta Revelación. Au milieu des années soixante-dix il enregistre le bon *Este Es Ismael Miranda,* avec l'intéressant *Cipriano Armenteros* de Rubén Blades, et il écrit *Abran paso,* allusion à la « santería », *Pa'bravo yo, Así se compone un son.*

K) *Cheo Feliciano.* — « Sonero » et « bolerista » au timbre splendide, le Portoricain « Cheo » (José) Feliciano est l'un des chanteurs les plus accomplis de la salsa. D'abord percussionniste et « band boy » de Machito et de Tito Puente, il se produit au Palladium Ballroom avec Tito Rodríguez puis se joint à Joe Cuba. En 1968, il enregistre avec Eddie Palmieri *(Busca lo tuyo)* et avec Monguito *(Nabori, Soy tu ley)* et d'autres chansons dans lesquelles éclate sa vitalité, puis en 1971 l'immensément populaire *Anacaona.*

L) *Rubén Blades.* — Avec ses paroles intelligentes, son talent poétique et ses commentaires sociaux incisifs, le Panaméen Rubén Blades est devenu à la fin des années soixante-dix un personnage clé de la salsa.

Après quelques essais peu concluants pour percer à New York, il retourne à Panama terminer ses études de droit puis, revenu à New York en 1973, écrit des chansons d'une facture nouvelle : *Las esquinas* ou *Cipriano Armenteros,* portrait d'un pauvre Latino-Américain, et en 1974, entre dans l'orchestre de Ray Barretto. Après sa rencontre décisive avec Willie Colón, l'année suivante, il enregistre avec lui *The Good, The Bad And The Ugly, Metiendo Mano, Siembra,* l'ambitieux *Maestra Vida,* élargissant la salsa à

un contexte latino-américain, et *Canciones Del Solar De Los Aburridos.* Vers 1983, il constitue le conjunto Los Seis del Solar, produit *Buscándo América,* fresque musicale sur laquelle il utilise vibraphone et synthétiseurs, et apparaît dans plusieurs films. Comme Colón, il tente, sans succès, une percée dans la pop music.

M) *Angel Canales.* — Connu comme « El diferente » avec ses costumes de scène rutilants et plus souvent considéré comme un « showman » que comme un « salsero » à part entière, le Portoricain Angel Canales rejette le machisme de la musique latine. En 1975, il forme un groupe comprenant à la fin des années soixante-dix la talentueuse pianiste Lisette Wilson et grave *Perico macona, Brujería, Tiene sabor.* Il disparaîtra peu après de la salsa.

N) *Les autres chanteurs.* — Mentionnons encore le vivant Adalberto Santiago et son groupe Los Kimbos, le « bolerista » Rafael « Chivirico » Dávila, à la belle voix grave, « Yayo El Indio » et les « soneros » Roberto Lugo, Ray de la Paz, Junior González, Johnny Ortiz, José Alberto, et Eddie Santiago, influencé par le style « jíbaro » de Porto Rico.

Chapitre VIII

PORTO RICO ET SAINT-DOMINGUE

I. — Porto Rico

1. **Des années vingt aux années soixante.** — La musique, souvent tributaire du tourisme américain, cherche sa voie dans les années vingt et à partir de la décennie suivante se constituent d'intéressantes grandes formations : l'Orquesta Casino de Ponce, les groupes de Carmelo Díaz Soler, William Manzano, Ramón Olivero, Frank Madera et de Rafael Muñoz, qui se produisent au Beach Club, à l'Escambrón et dans d'autres hôtels et cabarets. Bassiste, saxophoniste, flûtiste et trompettiste, Muñoz joue de plaisants morceaux dans un style léger et dansant : le bolero *Locura, Bembeteo na'ma,* la guaracha *El hueso de María.* Il met sur pied son premier orchestre en 1929 et collaboreront avec lui Noro Morales, César Concepción et le chanteur José Luis Moneró, dont la voix haute s'accorde parfaitement au caractère romantique de la musique. En 1934, Victor Luis Miranda remplace Monero et grave avec Muñoz le succès *Olvídame.*

Plusieurs trios se constituent dans les années quarante, notamment le Trío San Juan du chanteur « Johnny » Albino (Juan Antonio Albino Ortiz) et le Trío Vegabajeño.

Durant la décennie suivante apparaissent les forma-

tions de Moncho Usera, ancien saxophoniste et arrangeur de Xavier Cugat, et La Siboney, vigoureux combo dirigé par Pepito Torres. Et le pianiste Luisito Benjamín, au toucher délicat *(Dancing And Dreaming)* influencera Papo Lucca et d'autres instrumentistes. Vers la même époque Rafael Cortijo, Ismael Rivera et « Mon » (Ramón) Rivera, las de la variété américanisée, se tournent vers les rythmes du terroir. Cortijo et Ismael Rivera intègrent à leur répertoire la bomba, fortement teintée d'influences ashanti et bantoues et d'autres genres afro-caribéens et Mon Rivera la plena, plus métissée. Revalorisant la culture des *Cocolos* (terme péjoratif désignant les Noirs de l'île), Cortijo et Ismael Rivera en imposent les rythmes dans la musique de danse de leur pays.

A) *Rafael Cortijo.* — Dénué d'affectation, Cortijo, chanteur et « timbalero », a créé un art profondément populaire et de nombreux artistes, Ismael Rivera, Roberto Roena, Rafael Ithier, qui ont plus tard dirigé leurs propres formations, sont passés par son orchestre. Grandi à Loíza, berceau de la bomba, sur la côte nord de Porto Rico, il constitue l'Orquesta Panamericana, dont Ismael Rivera devient le chanteur en 1953 (rebaptisé plus tard Rafael Cortijo y su Bonche). Le groupe, pratiquement entièrement noir, dans lequel Cortijo introduit les gros tambours de bomba, se démarque des orchestres commerciaux en majorité blancs jouant dans les centres touristiques.

Cortijo a d'abord du succès avec la plena *El bombón de Elena* et *Maquinolandera,* écrit par la mère d'Ismael Rivera, puis d'autres morceaux anecdotiques aux références noires : *Chongolo, Caballero que bomba, Que coco,* sortant des sentiers battus de la musique du moment. Ses arrangements, influencés par ceux de Puente ou de Tito Rodríguez, deviendront progressi-

vement plus personnels. Au sommet de sa gloire au début des années soixante, il se produit au Palladium Ballroom, apparaît dans des films et à la télévision. Il s'intègre au courant de la salsa tout en conservant un cachet typiquement portoricain, et en 1979 produit l'original *Cortijo And His Time Machine,* aux thèmes folkloriques audacieusement arrangés par les jeunes Portoricains Edgar Miranda et Pepe Castillo. Il meurt en 1982 et lors de sa mise en terre, des admirateurs, déclarant qu'il appartenait au peuple, essayèrent d'emporter son cercueil.

B) *Ismael Rivera.* — Connu comme *El sonero mayor* (le « sonero » n° 1) avec sa voix rocailleuse, Ismael Rivera manifestait lui aussi sa prédilection pour les thèmes noirs : *El niche* (terme péjoratif désignant un Noir), par exemple, histoire d'un homme exclu d'une fête à cause de sa couleur. Homme émotif et intense doutant parfois de lui-même et de son public, il a traversé plusieurs moments douloureux. Né dans une famille pauvre, il chante dans de petites formations tout en gagnant sa vie comme maçon. *Arrecotín arrecotán,* gravé avec Cortijo sur *Con todos Los Hierros,* le fait connaître et constitue plus tard son propre ensemble. Tout en demeurant fidèle au folklore afro-latin il absorbe divers autres rythmes dont le rock (*Moliendo café,* décrit comme une rock-rumba) et la pachanga *(El chivo).* A la fin des années soixante, un séjour en prison de presque quatre ans pour possession de stupéfiants l'anéantit. Mais se ressaisissant après une illumination mystique devant le christ noir de Portobello, à Panama, il organise vers 1974 le groupe Los Cachimbos et grave plusieurs excellentes chansons *(Witinila, Colobo)* avec « Chocolate » Armenteros et le pianiste cubain Javier Vázquez. Bouleversé par le décès de Cortijo, il meurt à San Juan quatre ans après lui.

C) *Mon Riviera.* — Surnommé *El trabalengua* (le tortilleur de langue) en raison de son penchant pour les allitérations, Mon Rivera incarnait lui aussi la culture populaire de l'île et aimait amalgamer divers genres musicaux. Il a donné au trombone une place de premier plan dans la musique portoricaine et laissé de nombreuses chansons anecdotiques : *Es mejor jugar caballos (Il vaut mieux parier sur les chevaux), La plechanga de trabalengua, La huelga (La grève), Lluvia con nieve* (*Pluie avec neige* — allusion à mots couverts à la cocaïne), *Caldo y pescao (Bouillon et poisson), Las nenas del Barrio (Les filles du Barrio).*

Il commence à enregistrer à l'âge de seize ans avec William Manzano, devient joueur de base-ball puis percussionniste, apprend la trompette, le trombone, le piano et le violon et entre dans Los Aces del Ritmo, au répertoire cubain et portoricain. De 1958 à 1959, il est lui aussi incarcéré pour possession de stupéfiants. Au début des années soixante, il se produit avec Luis Quintero et le conjunto San Rafael, enregistrant les merengues *Sancocho prieto* et *El negrito del batey.* A la fin de 1968, il abandonne en partie la musique, s'installe dans le Barrio et meurt à New York en 1978.

2. **Depuis les années soixante.** — Porto Rico a longtemps souffert d'insularisme et de nombreux orchestres, parmi ceux-ci celui de Lito Peña, n'ont pas obtenu à l'étranger la notoriété qu'ils méritaient. Mais dans les années soixante-dix, la salsa de l'île s'impose à New York. « Tite » (Catalino) Curet Alonso, compositeur inspiré et fécond, écrit pour les grands noms de la salsa : « Cheo » Feliciano *(Anacaona, Domitila),* Justo Betancourt *(Tú y tu guarapo, Pedregal),* Ismael Miranda, Pete « El Conde » Rodríguez et percent les Puerto Rico All Stars aux cuivres énergiques, réunis-

sant des instrumentistes de premier ordre dont Papo Lucca, le trompettiste Juancito Torres et le tromboniste « Gunda » (Julio) Merced (écouter leur éclatante version de *Budo*).

A) *La Sonora Ponceña.* — La Sonora Ponceña, fondée en 1956 par Quique Lucca et dirigée par son fils « Papo » (Enrique Arsenio), est l'un des orchestres les plus inventifs de la salsa. Les arrangements de Papo Lucca lui donnent un son plein, créant l'illusion d'un ensemble plus fourni. Pianiste charismatique extrêmement rythmique, au goût sûr, utilisant des « patterns » de jazz et des « montunos » plus installés sur les temps que ceux des autres pianistes latins, Lucca s'est inspiré des Cubains tout en conservant une forte identité (*Telaraña, Hachero sin hacha,* l'humoristique *Nanara cai, Boranda,* sur lequel il chante à l'unisson en improvisant, à l'instar des musiciens brésiliens).

B) *El Gran Combo.* — El Gran Combo jouit d'une renommée internationale avec ses guarachas, ses sons enlevés et ses vivantes chorégraphies. Constitué par le pianiste Rafael Ithier avec d'anciens musiciens de Cortijo, il produit plusieurs succès : *La muerte, Acángana,* chantés par Andy Montañez, *El caballero pelotero, Falsaria.* En 1974, le chanteur Pellín Rodríguez quitte l'orchestre et Charlie Aponte le remplace. Puis Andy Montañez se joint à La Dimensión Latina. Son départ affecte El Gran Combo mais celui-ci se reprend avec une série de bons disques dont *El Gran Combo - Nuestro Aniversario.*

C) *Bobby Valentín.* — Ancien trompettiste *(Young Man With A Horn)* ayant travaillé avec Joe Quijano, le bassiste Bobby Valentín dirige un groupe aux cuivres puissants *(Soy boricus,* chantant les louanges de Porto Rico, *Guaranbembere, Total para nada).* Il perce

avec *Huracán* et *Va A La Carcel,* gravé au pénitencier de Porto Rico, comprenant un *Maiden voyage* latin, et enregistre avec Vicentico Valdés trois compositions de René Touzet : *Entre este mundo y dios, Eres feliz et Conversación.*

D) *Roberto Roena.* — Chanteur, percussionniste et danseur de premier ordre, « Roberto Roena » (Ivan Rohena Vázquez) concurrençait Valentín avec son énergique Apollo Sound. Ancien danseur et « bongocero » de Cortijo, il passe par El Gran Combo, de 1963 à 1968, puis forme Los Megatones puis The Apollo Sound. *Tú loco y yo tranquito, Desengaño, Para ser rumbero, Traición,* le placent à égalité avec les meilleurs conjuntos new-yorkais. Sur *Apollo Sound 6* (1976), il reprend *El que se fué* de Tito Rodríguez, arrangé par le tromboniste « Gunda » Merced. Au milieu des années soixante-dix, certains de ses musiciens le quittent pour former Salsa Fever avec l'aide de Merced. Roena maintient son orchestre quelques temps puis le dissout.

E) *Willie Rosario.* — Le « timbalero » « Willie » (Fernando Luis Marín) Rosario s'est souvent partagé entre Porto Rico et New York. Sa musique simple et directe évoque l'atmosphère populaire de son pays (*Bayamón, El Barrio Obrero a la 15* — le Barrio Obrero est un quartier pauvre de San Juan — ou *El callejero,* homme déclarant à une femme que malgré son amour pour elle, il est de la rue et y retournera). A New York, il joue avec Broadway Casino, Noro Morales, Eddie Palmieri, les Alegre All Stars. Après une période difficile, vers le milieu des années soixante, il organise un orchestre à Porto Rico, retourne à New York, où il travaille avec « Perico » Ortiz puis regagne l'île en 1971. Il s'affirme avec *El Bravo Soy Yo* ou *A Man Of Music,* dans l'esprit de défi de la salsa.

F) *Batacumbele et Zaperoko.* — Au début des années quatre-vingt, le percussionniste Angel « Cachete » Maldonado et quelques amis fondent le Taller Experimental de Santurce, lieu d'échanges musicaux d'où sortiront les groupes Batacumbele et Zaperoko. Batacumbele, dirigé par Maldonado, et Zaperoko, dirigé par le chanteur et percussionniste Frankie Rodríguez (ancien membre du Grupo Folklórico Y Experimental Nuevayorquino) et le tromboniste et percussionniste Edwin Feliciano, revivifient la salsa portoricaine en y introduisant le songo, plus nerveux. Ils incluent des batá dans leur rythmique, et Zaperoko des percussions du Brésil.

Batacumbele se distingue par ses tambours denses et exubérants, ses cuivres explosifs et ses arrangements inventifs (*A la i olé, Batarengue,* merengue joué avec des batá). Mais c'est surtout en concert, dans les bals des petites villes de l'île, soutenu par une foule enthousiaste, que le groupe s'exprime avec le plus de bonheur. Zaperoko est sympathique, foisonnant, mais plus abrupt que Batacumbele. Comme « Mon » Rivera et les Cubains, il combine différents genres : rumba et plena *(Sé lo que es la rumba),* charanga et songo *(Azucar con ají)* ou samba et songo *(Sigan la clave).*

G) *Les autres groupes.* — Dans les années soixante-dix se constituent La Selecta, les groupes de Marvin Santiago et Tommy Olivencia, Impacto Crea, La Corporación Latina, Tempo, La Terrífica et Orquesta Costa Brava, d'excellente qualité mais sans grand impact hors de Porto Rico. A la fin des années quatre-vingt apparaît une salsa romantique et édulcorée surnommée *salsa cama* (salsa lit) mais surgissent aussi des orchestres plus vigoureux : Sonido Bestial ou le Conjunto Chaney.

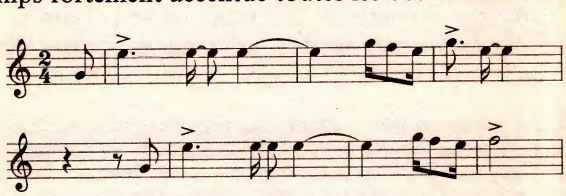
II. — Le merengue

A la fin des années soixante-dix la salsa cherche un souffle nouveau. Avec ses saxophones diserts et ses

agiles danseurs, le merengue arrive à point nommé pour la ranimer. Facile à danser et communicatif, il se cantonne d'abord dans les petits clubs dominicains du nord de Manhattan, puis la salsa succombe à la fièvre dominicaine et les orchestres portoricains et cubains intègrent des merengues à leur répertoire. Devant l'emprise grandissante du merengue, les grands théâtres de New York accueillent divers groupes et ceux-ci essaiment à l'étranger. La communauté dominicaine réfugiée à Porto Rico après l'ouragan du milieu des années soixante-dix y accroît la popularité de ce rythme à tel point qu'à San Juan le merengue détrône souvent la salsa.

Emblème de Saint-Domingue le merengue viendrait de la upa habanera, danse apportée vers 1850 par les troupes cubaines stationnées à Hispaniola, bien que certains Dominicains contestent cette origine, et en 1918 est publié le premier morceau portant la mention de « merengue ».

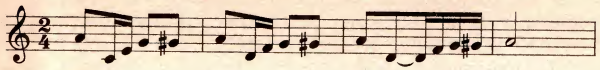
Le merengue est un rythme à 2/4 avec le premier temps fortement accentué toutes les deux mesures :



extrait de *Compadre Pedro Juan*

La tambora, tambour bimembranophone frappé avec une baguette dans la main droite et la main gauche nue, née en 1932 à San Cristobal, et la güira, grand racloir métallique, scandent le merengue actuel. Toutes les deux mesures, la tambora exécute un roulement sur le deuxième temps, les saxophones ponctuent

la mélodie avec des « riffs » mordants et le piano exécute des motifs contrapuntiques : les « guajeos » :



guajeos

Au couplet narratif, pouvant consister en commentaires politiques, sociaux ou satiriques, comme dans *Los veinte* de Bienvenido Troncoso, protestant contre les troupes américaines qui occupèrent Saint-Domingue de 1916 à 1924 et « que acaban la riqueza que pueda producir el pais » (« qui épuisent les richesses que produit le pays ») ou en allusions libertines : « Si tu quieres montar mi caballo, tienes que darle cintura » (« Si tu veux monter mon cheval, il te faudra bouger les hanches »), succède une section rapide, le « jaleo », soutenue par les « guajeos ».

D'abord rural, le merengue est percussif, à fort caractère congo. Dans quelques coins reculés persiste un type d'orchestres campagnards, le conjunto « perico ripiao », consistant en güiro, tambora et accordéon.

1. **Le merengue traditionnel.** — A la fin des années vingt, la forme Victor ajoute *La rigola,* de Francisco Lora et des morceaux de Juan Bautista Espínola à son catalogue, le Grupo Dominicano enregistre *Te juro* et d'autres merengues, le Dominicain Antonio Mesa grave avec le Trío Borínquen. S'illustrent également les groupes de Juan Pablo « Pavín » Tolentino et Avelino Vázquez et vers la même époque, « Pancho » (Juan Francisco) García compose des merengues pour piano.

Dans les années trente, Luis Alberti (1906-1976) écrit les célèbres *Compadre Pedro Juan* et *El sancocho prieto.* Il forme le Jazz Band Alberti puis La Lira del Yaque, qui deviendra La Santa Cecilia, arrange des merengues pour grands orchestres et modernise le conjunto « perico ripiao » en éliminant l'accordéon, en ajoutant trompettes, saxophones et piano et en en enrichissant l'harmonie. Autre pionnier important du merengue, Alberto Bel-

trán, auteur d'*El negrito del batey,* dissémine ce genre à Cuba et aux Etats-Unis.

Avec son partenaire le chanteur « El negrito » (José Ernesto) Chapuseaux, le pianiste « Simó » (Francisco) Damirón propage à l'étranger le merengue urbain, plus raffiné. Ses élégants merengues (*La maricutana, Anabacoa, Oye mi piano, Manenín,* utilisant, outre la tambora habituelle, une conga et un bongo) contrastent avec le merengue torride d'aujourd'hui. Les pianistes Johnny Conquet, proche, stylistiquement, de Damirón *(Más Piano Merengue)* et Rafael Solano, qui joue à New York dans les années trente, revient à Saint-Domingue en 1953 et devient l'un des musiciens préférés du dictateur Radamés Trujillo, contribuent aussi au succès international du merengue.

En 1946, Joseíto Román introduit le merengue dans les dancings de New York et l'adoptent Gabriel Casino, cousin de Rita Hayworth, et sa femme et partenaire Lita. A New York, Monchito and His Mambo Royals ou Ricardo Rico, et à Cuba, Bebo Valdés ou Benny Moré, commencent à leur tour à graver des merengues.

Dans les années cinquante, Tavito Vázquez généralise l'usage du saxophone, plus flexible et mordant que l'accordéon, tandis que l'accordéon est progressivement relégué à la musique rurale. Angel Viloria en conserve cependant un dans son Conjunto Típico Cibaeño, dont font partie le chanteur « Dioris » (Isidro) Valladares et le joueur de tambora Luis Quintero. Viloria et Valladares triomphent avec *A lo oscuro,* aux sous-entendus grivois (« a lo oscuro metí la mano, a lo oscuro metí lo pie » — dans le noir, j'ai mis la main, dans le noir, j'ai mis le pied), *La cruz* (également connue sous le nom de *Palo palito*), *Consígueme esto, Loreta* et *Juancito Trucupei.* A la mort de Viloria, en 1955, le saxophoniste « Chichín » (Ramón) García assure la direction de son groupe. A New York, Valladares constitue un grand orchestre et grave le vivant *Pa'Bailar Na'Ma* avec des musiciens de merengue et de salsa. Le merengue prend également racine à Caracas, où le Vénézuélien Francisco Delfín compose *El cumaco de San Juan.*

Trujillo, dit *El benefactor* (le bienfaiteur) pille Saint-Domingue mais soutient le merengue, enjoignant toutefois les musiciens à chanter ses louanges. Tony Abreu, Ñico Loro et La Santa Cecilia jouissent de ses faveurs. D'autres artistes, en revanche, sont contraints de s'exiler. Luis Quintero, notamment, s'installe à New York où il constitue le Conjunto Alma Cibaeña. A la chute de Trujillo, en 1961, plusieurs groupes dominicains retrouveront leur liberté d'expression.

L'étoile du merengue pâlit à l'étranger dans les années

soixante mais El Cieguito de Naguas, Primitivo Santos, Joseíto Mateo, et « Cuco » (Henry) Valoy (avec son groupe Los Virtuosos), à l'humour boulevardier, en perpétuent la saveur.

2. **Le merengue contemporain.** — Le merengue extroverti et frénétique qui s'empare de New York dans les années soixante-dix emballe les jeunes « Latinos ». Le doyen en est le chanteur Johnny Ventura (*El caballo,* le cheval), compositeur prolifique et brillant danseur se réclamant à la fois de Rafael Cortijo et des chanteurs de soul music.

Avec son groupe Los Beduinos, formé en 1973, le chanteur et trompettiste Wilfrido Vargas (« El barbarazo ») renouvelle le merengue en y ajoutant des éléments extérieurs : cumbia *(El Africano),* highlife *(El jardinero),* guitare et harmonica *(Wilfrido 86),* et triomphe avec le réjouissant *Este barrigón no es mío (Ce gros ventre n'est pas de moi)* et le bouillant *El barbarazo.*

Chaleureux chanteur, « Sandy » (Santiago) Cerón a percé à la fois dans la salsa et dans le merengue. Il grave avec Arsenio Rodríguez, entre dans l'orchestre de son compatriote Luis Kalaff puis constitue un ensemble.

Le Conjunto Quisqueya, formé en 1974 à Porto Rico est devenu, avec *La huma (La cuite)* et d'autres chansons humoristiques, l'un des ensembles dominicains les plus prisés de l'île. Milly, Jocelyn y Los Vecinos, organisé à New York à la fin des années soixante-dix par les sœurs Milly et Jocelyn Quezada, a propulsé les femmes aux premiers rangs du merengue et ouvert la voie à des groupes féminins tels que Belkis Concepción, Las Chicas del Can ou Las Chicas de Nueva York.

Parmi les autres orchestres Los Kenton, à la splendide chorégraphie. Los Hijos del Rey, Juan Luis Guerra y su 4-40, José Estebán et Patrulla, Sandy Reyes, Coqui Acosta et Fernandito Villalona dominent le nouveau merengue.

Chapitre IX

LE RAYONNEMENT DE LA SALSA ET DU LATIN JAZZ

I. — Les années vingt et trente

1. **L'Europe.** — Après la Première Guerre mondiale, Paris accueille plusieurs musiciens cubains, portoricains et dominicains : Sindo Garay, Rita Montaner, le saxophoniste Moncho Usera.

Robert Desnos, qui voyage à La Havane, en 1928, s'extasie devant les chanteurs — débardeurs le jour et sublimes « soneros » la nuit — découverts dans les tripots du port. Il aide Alejo Carpentier à fuir la dictature de Machado et de retour à Paris, fait écouter ses 78 tours cubains à ses amis surréalistes. Moisés Simóns, Eliseo Grenet et Alejo Carpentier, établis dans la capitale française, collaborent à un projet d'opérette, *Le trésor des Caraïbes,* qui ne verra malheureusement pas le jour. L'orchestre du guitariste Don Barretto anime les nuits montmartroises et dans ce même quartier, le trompettiste Julio Cueva officie en 1934 au club La Cueva, nommé en son honneur. Se produisent aussi en France les Lecuona Cuban Boys, Eliseo Grenet, l'Orquesta Anacaona, Antonio Machín, Alfredo Brito. Don Azpiazu joue à Monte-Carlo et à Paris avec la danseuse « Mariana » (Alicia Parla), le chanteur « Pepito » (Pereira Socarrás) et son neveu

« Chepín » (José Socarrás). Les Français mettent des paroles françaises à *La paloma, Cuando salí de Cuba, Para Vigo me voy* et *María la O* et s'abandonnent à la rumba. L'Espagne savoure les rythmes du Trío Matamoros, de Beltrán (« El Morito »), du saxophoniste Aquilina, du violoniste Julián Barreto, de Los Cuatro Diamantes, du « conguero » Pedrito « El calvo », d'Antonio Machín et en Angleterre se constituent, dans les années trente, deux orchestres de type cubain.

2. **L'Afrique.** — Les disques du Trío Matamoros et d'autres groupes cubains parviennent en Afrique à l'époque de la rumba de salon. Le Zaïre et le Congo absorbent le son et la guaracha, créant la rumba dite « zaïroise », plus saccadée que la cubaine avec ses guitares électriques, et représentée par Seigneur Rochereau ou Franco, qui gagnera à son tour le Kenya. Depuis longtemps, les danseurs de Kinshasa, de Dakar ou d'Abidjan ont adopté la salsa et les hybrides cubano-africains, exportés aux Etats-Unis, perpétuent l'échange culturel transatlantique.

3. **Le Mexique.** — Les rythmes cubains y occupent une place prépondérante. Vers le milieu du XIX[e] siècle était arrivée la habanera *La paloma* — en réalité une danza. En 1884, une compagnie de « teatro bufo » cubaine y avait amené danzas, danzons et guarachas, inspirant plusieurs chansons mexicaines. Danzón, bolero, guajira, rumba, la conga et guaracha suscitent l'enthousiasme et le bolero conserve sa vigueur, en se mêlant parfois à la ranchera locale. Les compositeurs Jorge Anckermann et Arturo Núñez et le « timbalero » « Acerina » (Consejo Valiente) importent aussi le danzón en terre aztèque et se constituent plusieurs ensembles mexicains de danzón. Les groupes de son, le Sexteto Habanero en particulier, influencent des

artistes locaux dont Agustín Lara, « sonero » à ses débuts, et séjournent au Mexique le compositeur cubain Sergio de Karlo, et Rafael Hernández, dont beaucoup de chansons ressortissent aux genres cubains. Le dancing Salón México, ouvert en 1920, dans la capitale, programme de la musique cubaine et figure dans son orchestre le percussionniste cubain « Babuco » (Tiburcio) Hernández.

II. — Les années quarante et cinquante

Le rayonnement de la musique cubaine à l'étranger s'intensifie. Hors des Etats-Unis, où vit la plus importante diaspora cubaine, et de Porto Rico, c'est au Mexique et au Venezuela que bolero, son, danzón et guaracha s'enracinent le plus profondément.

1. **Le Mexique.** — Le bolero engendre des variations locales et le danzón traditionnel subsiste longtemps. Plusieurs musiciens cubains, attirés par le climat libéral du Mexique, les pianistes Juan Bruno Tarraza et Mario Alvarez, le batteur et *timbalero* « Yeyo » (Aurelio) Tamayo, les *bongoceros* Ramón Castro, Clemente Piquero, Modesto Durán et « Tabaquito » (Silvestre Méndez), le *conguero* « Ciminea », les chanteurs Celio González, Kiko Mendive, Francisco Fellové et Bobby Collazo se fixent dans le pays et « Las Mulatas de Fuego » y dansent le mambo en 1948.

La plus célèbre formation cubaine du Mexique est celle du pianiste Damaso Pérez Prado. Prado (1916-1989) a fait danser le monde entier *(Patricia, Ceraso rosa, Moliendo café)* et fixé la structure du mambo. Ses grognements, devenus son image de marque, relancent l'orchestre et annoncent les changements de section. Mais malgré quelques disques intéressants *(Exotic Suite Of The Americas, Concierto Para Bongó)*, la

musique de Prado est généralement monotone, avec des rythmes saccadés, évoquant un cheval au trot enlevé.

Né à Matanzas, il travaille à La Havane avec Paulina Alvarez et Casino de la Playa et en 1950, met sur pied au Mexique un orchestre réunissant Cubains et Mexicains. Benny Moré enregistre avec lui *(Bonito y sabroso, Encantado de la vida, A romper el coco)* et contribue à sa popularité mais constatant, comme d'autres directeurs d'orchestres, que les chanteurs monopolisent l'attention, Prado n'écrira par la suite que des morceaux instrumentaux, seulement ponctués de quelques petits « riffs » chantés. Après l'énorme succès de ses premiers mambos : *Rico mambo, Mambo No. 6,* il s'installe à Los Angeles en 1954 et reforme son orchestre.

2. **Le reste des Etats-Unis.** — Après New York, Anselmos Sacasas s'est établi à Miami et l'ensemble de Buddy Rowell anime les soirées latines de Washington. En Californie, deux pianistes concurrencent Pérez Prado : le puissant Eddie Cano, et René Touzet, qui avait joué au Gran Casino Nacional de La Havane. En 1950, lorsque Stan Kenton dissout son gigantesque orchestre : Innovations In Modern Music, il récupère certains de ses musiciens (Art Pepper et Pete Candoli notamment) pour ses Cha Cha Rhythm Boys mais son big band perdra peu à peu son caractère cubain.

3. **Le reste du monde.** — A Caracas, les rythmes cubains détrônent le joropo et le merengue, en vogue jusque-là. Se développent des formations inspirées par Casino de la Playa ou l'Orquesta Riverside : celles du saxophoniste et clarinettiste Aldemaro Romero, La Sonora Caracas et Billy y Sus Caracas Boys, dirigé par

le Dominicain « Billo » (Luis María Frómeta). Et Ernesto Lecuona, Esther Borja, Ignacio Villa, Fernando Mulens et Julio Gutiérrez se produisent aussi en Argentine.

En Angleterre se créent les orchestres d'Eddie Culbert et du Vénézuélien Edmundo Ros et les Afro-Cubists de Kenny Graham. Plusieurs artistes cubains dont le chanteur Oscar López se fixent à Paris après la Seconde Guerre mondiale et au Japon, Tadaki Misago forme en 1949 un grand ensemble inspiré par celui de Lecuona, les Tokyo Cuban Boys.

III. — **Depuis les années soixante**

1. **Le reste des Etats-Unis.** — A Los Angeles, le « timbalero » « Willie Bobo » (William Corea), produit une musique sympathique, teintée, dans les années soixante, de soul music *(Spanish Grease)*, puis de funk *(Hell Of An Act To Follow)*. A New York, il avait travaillé avec Machito, Tito Puente puis George Shearing et formé son groupe en 1966. Armando Peraza s'essaie lui aussi au Latin soul avec *Wild Thing* (1968). La Californie s'enflamme ensuite pour le Latin rock : Seguida, dirigé par Randy Ortiz, Malo, dirigé par Jorge Santana, Caldera, Tierre et Azteca. Carlos Santana (frère de Jorge) impose deux compositions de Tito Puente : *Oye como va* (1970) et *Pa'los rumberos* (1973), interprétés avec orgue, batterie et guitare électrique.

Los Angeles a produit plusieurs groupes de salsa : Orquesta Clave, Skins, Típica Antillana, dirigée par Rolando Lozano, Orquesta Versailles, Siguaraya, mais souvent moins stimulants que ceux de la côte est (plusieurs d'entre eux empruntent aux Cubains un format combinant violons et cuivres, qu'ils appellent *conjunto-charanga*) et San Francisco Ensemble, influencé par les big bands des années cinquante, le Sexteto Diablo,

Sabor, le grand orchestre de Pete Escovedo, à tendance pop, Sinigual, The Machete Ensemble et l'éclectique Batachanga.

Le Latin jazz californien suit aussi un cours plus placide que sur la côte est. Le pianiste américain Clare Fisher, auteur de *Morning,* dirige un groupe dont font partie le tromboniste Roland Vázquez et le percussionniste péruvien Alex Acuña et produit *Salsa Picante* (1978). Se forment également Bobby Matos and His Heritage Ensemble, influencé par Coltrane, Tolu, fondé par Justo Almario, les groupes du guitariste Luis Gasca et du « conguero » *chicano* (mexicano américain) Poncho Sánchez, ancien « sideman » de Cal Tjader *(Bien sabroso, Baila mi gente).*

Grande métropole cubaine, Miami possède plusieurs orchestres, généralement plus commerciaux que ceux de New York : ceux du pianiste Luis Santi Jr., du « conguero » « Cutín » (Rodolfo Resemar) et des chanteurs Hansel et Raúl Clouds, le groupe de merengue Los Sobrinos del Juez, Orquesta Inmensidad, la Charanga Vallenata de Roberto Torres, intégrant musique cubaine et colombienne, l'ensemble de fusion Spice de Nestor Torres et le Miami Sound Machino de Willy Chirino, orienté vers la pop-music. Bandera, organisé par Joe Galdo et Paquito Hechevarría du Miami Sound Machine, proposant un Latin funk énergique. A Pittsburg, le combo Salsamba puise, avec « Náñigo » et d'autres thèmes, dans le folklore afro-cubain.

2. **Le Venezuela.** — A partir des années soixante-dix apparaissent à Caracas d'excellents orchestres de salsa : La Dimensión Latina (organisée en 1973 et dissoute en 1977), le groupe du dynamique chanteur et bassiste « Oscar D'León » (Oscar Emilio León), qui avait gravé son premier album avec La Dimensión

Latina, Wladimir y la Critica, Teo Hernández, Orlando Watusy, Daiquiri, Guaco et Sonero Clásico del Caribe.

3. **La Colombie.** — La Colombie a produit peu de groupes de salsa de grande renommée, peut-être en raison de l'impact, dans ce pays, de la cumbia et de la musique vallenata. Les plus connus sont l'âpre Fruko y sus Tesos, dirigé par le chanteur « Fruko » (Wilson Manyoma), le Grupo Niche, et La Verdad, dirigé par le « sonero » « Joe » (Javier) Arroyo, à la voix riche et timbrée, marqué par la musique noire de la côte de Colombie.

4. **Le reste du monde.** — La salsa a gagné aujourd'hui tous les continents. Los Salseros, dirigé par l'excellent pianiste martiniquais Roland Malmin, a été le meilleur groupe de salsa français des années quatre-vingt, et travaillent aussi à Paris le pianiste martiniquais Bibi Louison et le pianiste cubain Alfredo Rodríguez, au style plus « típico ». En Espagne, Orquesta Platería mêle salsa et musique locale, le Japon s'enorgueillit d'Orquesta Luz, un peu maniéré, et de Las Estrellas del Sol Naciente, la Martinique de la charanga Malavoi, teintée de zouk, et plusieurs autres pays organisent régulièrement concerts et émissions de radio de salsa.

CONCLUSION

Avec son impressionnante concentration de Latino-Américains, New York demeure la capitale de la salsa et du Latin jazz, bien que La Havane, San Juan ou Caracas soient également d'importants centres musicaux.

Aux Etats-Unis, les « Latinos », longtemps ignorés, malgré leur importante contribution culturelle, par l'*establishment* anglo-saxon, constitueront bientôt un quart de la population du pays. Mais le public de la salsa et du Latin jazz y demeure limité : outre la difficulté des rythmes latins pour les néophytes, l'un des obstacles à la diffusion de la salsa y est celui de la langue espagnole, rebutant les Américains, peu enclins à s'ouvrir aux autres cultures ; l'autre est la concurrence de la house music et du rap, adoptés par la jeune génération. A New York, des rappeurs portoricains : MCE, Latin Empire, ou à Los Angeles, des Chicanos tels que Kid Frost, expriment leurs préoccupations actuelles en *Spanglish,* mélange argotique d'anglais et d'espagnol. Si les adolescents cubains, portoricains ou chicanos sont désormais tentés par le rap, la musique afro-américaine, elle, continue, inversement, d'emprunter des idées à la musique latine. Sur *Rock It,* emblème de la « hip hop culture », Herbie Hancock avait fait appel au tambour batá de Daniel Ponce, Prince a utilisé la « timbalera » Sheila Escovedo (fille et nièce des musiciens de salsa Pete et « Coke » Escovedo), et des percussions latines se glissent dans la house music, la pop et même le gospel.

Le Latin jazz, aux riches harmonies, gagne progressivement des adeptes dans le monde entier. La salsa et le merengue, par contre, supportant mal la dilution avec des genres américains, semblent aujourd'hui traverser une période de stagnation. Mais les exubérantes cultures afro-latines nous réservent encore des sortilèges, peut-être sous d'autres étiquettes, car dans les « barrios » du Bronx ou sous les cieux tropicaux de San Juan, Matanzas ou Barlovento, jamais n'est assouvi le besoin de musique et jour et nuit surgissent des rythmes y célébrant la vie.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction 3

Chapitre I — **Origines et instruments de musique** 9

I. Les musiques rituelles afro-cubaines, 12 — II. Les musiques profanes, 14 — III. Les instruments de la salsa et du Latin jazz, 19.

Chapitre II — **Les années vingt et trente à Cuba** 23

I. Le danzón, 23 — II. Le danzonete, 25 — III. Le son, 25.

Chapitre III — **Les débuts de la musique latine à New York** 35

I. « The Peanut Vendor » et la rumba de salon, 36 — II. La conga de salon, 38 — III. Les orchestres de musique populaire, 38 — IV. Les *society bands,* 41 — V. Les groupes portoricains traditionnels, 42.

Chapitre IV — **L'âge d'or de la musique à Cuba** 45

I. Le danzón, 45 — II. Le cha cha cha, 48 — III. Le son, 48 — IV. Les grands orchestres et les combos, 51 — V. Les descargas, 54 — VI. Les chanteurs, 54 — VII. Le filin, 57.

Chapitre V — **L'ère du Palladium Ballroom et le Latin jazz** 59

I. Les Afro-Cubans, 60 — II. Tito Puente, 62 — III. Tito Rodríguez, 64 — IV. Les autres grands orchestres, 65 — V. Les petits groupes, 66 — VI. Les chanteurs, 67 — VII. Le Latin jazz, 68.

Chapitre VI — **La musique populaire à Cuba depuis la Révolution** 79

I. La musique d'inspiration folklorique, 80 — II. Les charangas, 81 — III. Le son, 83.

Chapitre VII — **Le boogaloo et la salsa** 85

I. Le boogaloo, 85 — II. La salsa, 89.

Chapitre VIII — **Porto Rico et Saint-Domingue** 105

I. Porto Rico, 105 — II. Le merengue, 111.

Chapitre IX — **Le rayonnement de la salsa et du Latin jazz** 117

I. Les années vingt et trente, 117 — II. Les années quarante et cinquante, 119 — III. Depuis les années soixante, 121.

Conclusion 125

Imprimé en France
Imprimerie des Presses Universitaires de France
73, avenue Ronsard, 41100 Vendôme
Mai 1993 — N° 39 120

Que sais-je ?

COLLECTION ENCYCLOPÉDIQUE

fondée par Paul Angoulvent

Derniers titres parus

2727 **La scientométrie**
M. Callon, J.-P. Courtial et H. Penan

2728 **La villégiature romaine**
J.-M. André

2729 **Les institutions sportives**
C. Miège

2730 **Les textes du droit de l'espace**
P.-M. Martin

2731 **La sociolinguistique**
L.-J. Calvet

2732 **Pythagore et les pythagoriciens**
J.-F. Mattei

2733 **La défense internationale des droits de l'homme**
J.-L. Mathieu

2734 **La République**
N. Tenzer

2735 **L'accès à la justice**
A. Rials

2736 **La Comédie-Française**
P. Devaux

2737 **La liberté**
R. Quilliot

2738 **La systémique sociale**
J.-C. Lugan

2739 **Vocabulaire psychologique et psychiatrique**
M. Godfryd

2740 **Médecine fœtale et diagnostic anténatal**
R. Frydman, M. Vial et Y. Ville

2741 **Histoire de la décentralisation**
P. Bodineau et M. Verpeaux

2742 **La salsa et le latin jazz**
I. Leymarie

2743 **La presse économique et financière**
J. Henno

2744 **Textes constitutionnels sur le référendum**
S. Diémert

2745 **L'architecture islamique**
H. Stierlin

2746 **L'enseignement privé en France**
S. Monchambert

2747 **L'affacturage**
J.-P. Deschanel et L. Lemoine

2748 **Le nouvel ordre international**
C. Kaminsky et S. Kruk

2749 **Les vacances**
A. Rauch

2750 **L'après-guerre froide dans le monde**
C. Zorgbibe

2751 **La liberté d'expression**
J. Morange

2752 **Histoire de la Perestroïka**
P. Lorot

2753 **Le viol**
G. Lopez et G. Piffaut-Filizzola

2754 **La neuropsychologie cognitive**
X. Seron

2755 **La littérature chinoise moderne**
P. Bady

2756 **La culture d'entreprise**
M. Thévenet

2757 **Le KGB**
N. Marie-Schwartzenberg

2758 **L'unification monétaire en Europe**
R. Raymond

9 782130 453178